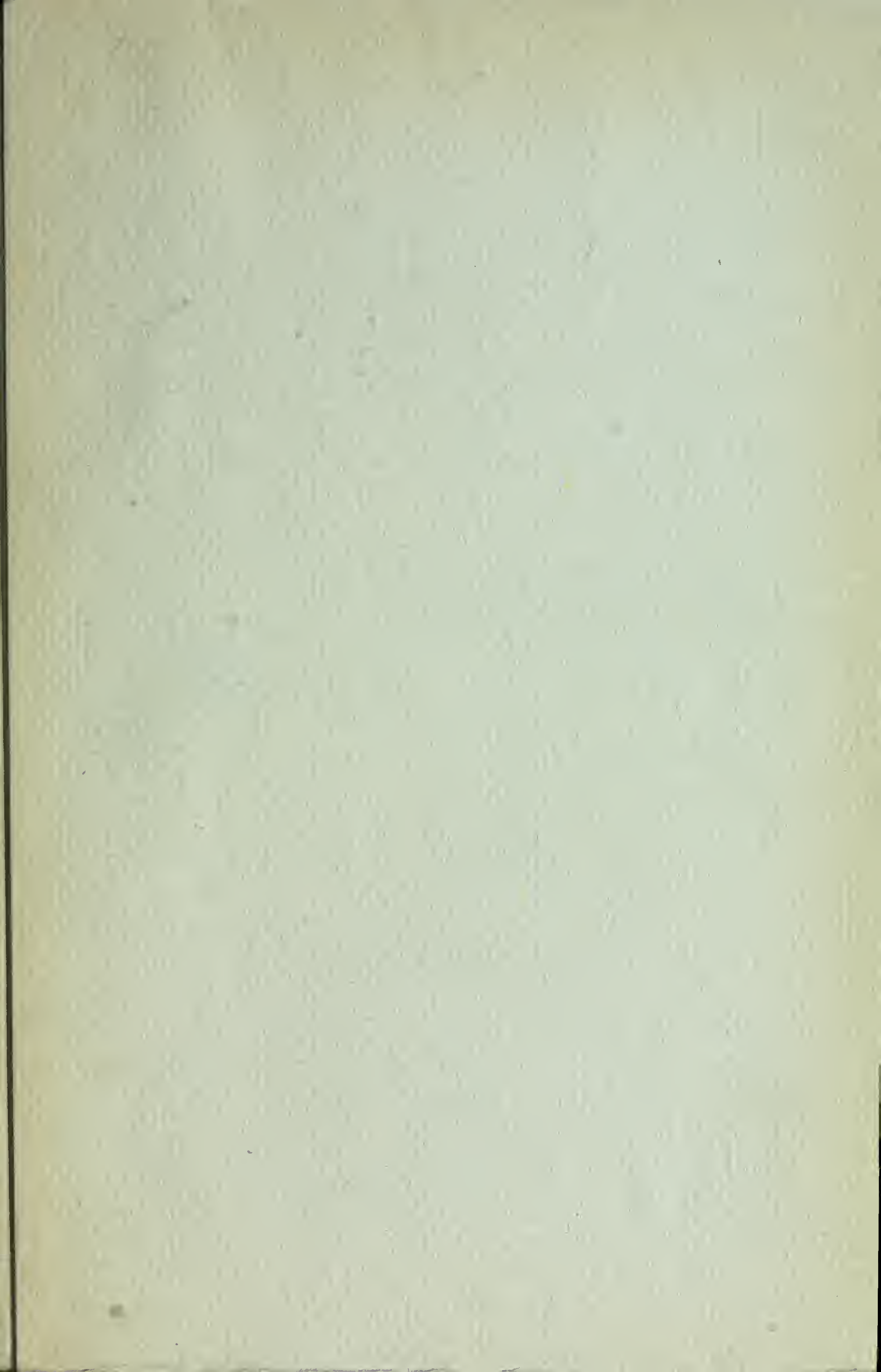








DIE

ENTWICKELUNG DES PUTTO

IN DER PLASTIK

DER FRÜHRENAISSANCE.

VON

Dr. SIEGFRIED WEBER.

MIT 8 TAFELN IN LICHTDRUCK

NACH PHOTOGRAPHIEN DER GEBR. ALINARI IN FLORENZ.



HEIDELBERG.

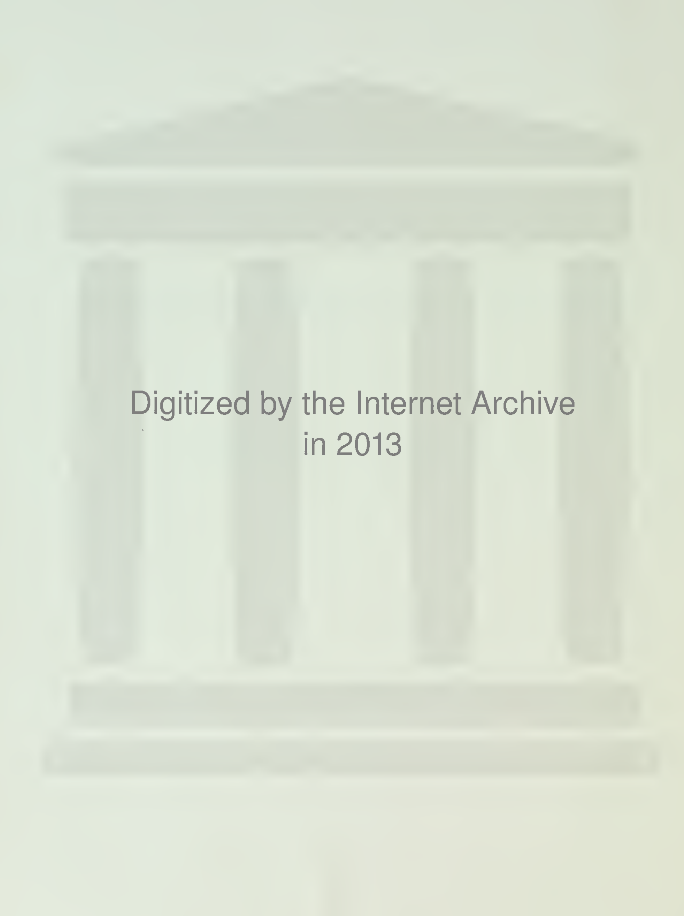
CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG.

1898.

MEINEN LIEBEN ELTERN

IN

DANKBARKEIT GEWIDMET.



Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

I. Der antike Eros 3

II. Die nackten Flügelkinder in der Zeit vor Donatello im XIV. und Anfang des XV. Jahrhunderts 13

III. Donatello und seine Schüler und Mitarbeiter 27

1. Die Putten-Darstellungen Donatellos bis 1432 27
2. Die Flügelkinder Donatellos von 1432—1444 45
3. Die Gestaltung von Donatellos Putto an den Arbeiten in Padua und an seinen letzten Werken in Florenz 77

IV. Der Putto bei Donatellos Zeitgenossen und Nachfolgern 98

Schlusswort 127



Einleitung.

Zu den verschiedenartigen Erscheinungen in der Renaissance, welche dieselbe zwar ursprünglich der Antike entlehnte, aber mit ihrem Geiste neu beseelt und in gewisser Weise umgeschaffen wieder in die Kunst einführte, gehört auch das spielende, scherzhafte Flügelkind, der Putto, der Nachkomme des antiken Amor.

Zuerst tritt derselbe nur hie und da schüchtern und vereinzelt auf, aber bald wurde seine Verwendung in dieser Periode der wiederbelebten Kunst des Altertums eine häufige und allgemeine. An Gesimsen, Grabdenkmälern, Kanzeln, Altären, sowie überall zwischen Ornamenten aller Art begegnen wir diesen launigen Geschöpfen des Künstlergeistes, Kranzgewinde tragend, oder als Schild- und Wappenhalter, oder auch nur spielend, musizierend und tanzend, oft selbst an die ernsten Stätten des Kultus die harmlose Fröhlichkeit der Kindheit verpflanzend.

Die Entwickelung in der Verwendung und Gestaltung dieser Putten, den einzigen Figuren des Quattrocento, welche oft vollkommen genrehaft gegeben wurden, bietet, namentlich in der ersten Periode ihres Auftretens, mannigfaches Interesse, zumal es jetzt auf Grund der übrigen Forschungen über die Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts eine dankbare Aufgabe ist, im Zusammenhange dieselbe zu untersuchen. Denn es bieten diese kleinen Genien, mit denen der Künstler nach Belieben schalten kann, gerade in der Frührenaissance manches stilkri-

tisch zu verwertende Merkmal; denn in der Behandlung des oft nackten Kinderkörpers, der Flügel, der etwaigen Gewandstücke, sowie in der Anordnung und Gruppierung im allgemeinen war den Künstlern vorzügliche Gelegenheit gegeben, ihre Fähigkeiten zu zeigen und ihre Individualität walten zu lassen. So gewährt die bisher noch nicht bis ins Einzelne genau durchgeführte Untersuchung des Putto in seiner Ausbildung von den ersten Darstellungen nackter Kindergestalten im 14. Jahrhundert bis zu seiner völligen Wiedereinbürgerung in die Kunst, Ende des 15. Jahrhunderts, einen guten Einblick in eine Seite der Entwickelung einer bedeutenden Kunstperiode sowohl im allgemeinen, wie auch einzelner Meister innerhalb derselben, unter welch letzteren wir Donatello hauptsächlich werden zu berücksichtigen haben. Zuvor aber wollen wir einen kurzen Blick werfen auf die Entwickelung und Gestaltung des griechischen Eros, aus dem dann der römische Amor entstand. Denn wie schon erwähnt, war es ja die Antike, welche die Anregung zur Wiederbelebung Amors bot, doch wurden ihre Vorbilder wie sonst, so auch auf diesem Gebiete nicht sklavisch nachgeahmt, vielmehr dem christlichen Geiste angepasst und mit dem innersten Wesen und Empfinden der Künstler so vollkommen neu belebt, dass viele Puttengestalten, namentlich der bedeutenderen Meister, zu völligen Neuschöpfungen wurden. Für alle gilt dies freilich nicht; bei vielen ist das antike Vorbild deutlich zu erkennen, ja selbst von Donatello, dem eigentlichen Schöpfer des modernen Putto, sind uns neben den selbständigsten, aus seinem eigensten Genie entsprungenen Kinderdarstellungen viele Beispiele treuer Kopien nach der Antike erhalten (u. a. Medaillons im Pal. Medici), der Antike, auf die wir im folgenden, bevor wir zu unserem eigentlichen Stoffe übergehen, in kurzem unsere Blicke lenken wollen.

I.

Der antike Eros.

Fast alle Götter und Heroen des Altertums sind mit bestimmten Sagen und Mythen fest verknüpft, nur Eros allein hat nirgends in der Mythologie eine feste Stelle. Unstät und flatterhaft, wie der junge Liebesgott ist, überliess er es den Dichtern und Künstlern, ihn nach freiem Gutdünken da in ihre Erzählungen und Darstellungen einzuflechten, wo es ihnen beliebte. Aber gerade darum konnte die Kunst, sei es Dichtung, sei es Malerei oder Skulptur, nicht durch Bande der Tradition gehemmt, den Genius in der Darstellung und Verwendung des Eros um so freier walten lassen. Trotzdem nun also Eros mit keiner der altgriechischen Göttersagen fest verknüpft ist, so verdankt er seine Existenz doch keineswegs der Poesie und Kunst. Er war ein Gott, so gut wie die übrigen Bewohner des Olymps, und zwar einer der ältesten (Hes. Theog. 120). Die Uranfänge des Eros sind im Kulte zu suchen. Auf denselben jedoch näher einzugehen, seine Entwickelung und Art an den verschiedenen Orten eingehender zu untersuchen, würde aus dem Rahmen dieser Arbeit herausfallen, zumal derselbe auf die Kunst nur geringen Einfluss gehabt hat. Erwähnt sei nur, dass Thespiä wohl die älteste Kultstätte des Eros war; hier wurde er seit ältester Zeit unter einem rohen Steine, ἀργὸς λίθος, als Gott der Zeugungskraft verehrt (Paus. IX. 27, 1). Eine ebenfalls sehr alte dem Erosdienste geweihte Stätte war zu Parion. Auf

Kreta und in Sparta war Eros hauptsächlich Gott des Gymnasions. Als solchem wurden ihm auf dem Helikon (von Thespiä ausgehend) alle fünf Jahre gymnische Fest- und Wettspiele, die Erotiden, gefeiert. In der Mythologie ist Aphrodite die Mutter des Eros, sein Vater Ares oder auch Zeus oder Hermes. Auch Zephyros und Iris werden als seine Eltern genannt (conf. Alkäus, Fr. 13). Nach orphischer Vorstellung der Weltschöpfung ist Eros als zeugende Kraft aus dem Weltei geboren (Ar. Av. 695). Künstlerisch verwertete den Eros zuerst die Poesie, durch dieselbe angeregt folgte erst später die bildende Kunst, doch verhielt dieselbe sich in der Verwertung des Eros und den ihm beigegebenen Attributen durchaus frei und unabhängig von der Dichtkunst; dass letztere immerhin manchen Einfluss ausgeübt hat und die Anregung zu dieser oder jener Komposition gegegeben, ist nicht mehr als natürlich.

Zuerst also tritt Eros bei den Dichtern auf. Unter ihnen kennt Homer ihn noch nicht; nur einmal, Il. XIV. 216, kommt ἵμερος vor, doch unpersönlich, in dem Sinne von Liebessehnsucht; gleichwie auch die übrigen Gaben, welche Aphrodite der Hera auf ihre Bitten (in Vers 198, wo auch das Wort ἵμερος bereits in demselben Sinne vorkommt) vermittelst des Gürtels mitteilt, alle abstrakt sind. — Als Persönlichkeit tritt uns Eros zuerst bei Hesiod entgegen; bemerkenswert ist die Stelle Theog. 116 ff. Die Weltschöpfung wird geschildert: Chaos ist das erste, das entstand, dann folgt Gaia und Tartaros, darauf Eros. Ferner Theog. 201 und 64, wo auch Himeros persönlich gebraucht wird. Sodann kommt Eros bei Alkman und bei dem lesbischen Dichter Alkäus vor. Auch bei der Dichterin Sappho, dem ionischen Dichter Anakreon, wie bei Pindar, Äschylos, Sophokles u. a. findet sich Eros häufig. Euripides giebt Eros zuerst das Attribut des Bogens, und zwar Med. 530. — Doch hiermit sind wir bereits in das 5. Jahrhundert eingetreten, zu dessen Anfang auch die bildende Kunst den Liebesgott für sich nutzbar zu machen beginnt.

In der hocharchaischen Kunstperiode wird Eros noch nicht dargestellt. Erst am Ende des 6. Jahrhunderts tritt derselbe vereinzelt auf. Eines der ältesten Monumente, auf denen Eros vorkommt, ist die Parisurteils-Vase des Hieron[1]; Aphrodite ist von vier kleinen Eroten umschwebt, die Blüten und Zweige in den Händen halten. Das Gefäss ist streng rotfigurig. Auffallend ist die Mehrzahl der Eroten, die in der mittleren Zeit wieder verschwindet; vielleicht gaben die Dichtungen Pindars, der es liebte, die Eroten nicht vereinzelt auftreten zu lassen, die Anregung (Fr. 99, 105 u. a.). Ferner erscheinen die Eroten auf diesen ganz frühen Monumenten klein und in kindlicher Bildung, doch nehmen sie schon fast gleichzeitig auch mellephebische Körpergestalt an, was dann zu Anfang des 5. Jahrhunderts ziemlich allgemein wird.

So hat Eros eine mellephebische Bildung auf der gleichzeitigen, doch noch schwarzfigurigen Vase (Ann. d. Inst. 1876, Tav. A). Es ist ein Raub des Ganymed dargestellt, zu welchem der mit Flügelstiefeln versehene Eros den Göttervater antreibt. Eine kindliche Bildung hat Eros dagegen auf einem sehr alten Thonrelief aus Ägina, welches sich jetzt in München befindet (abgebildet Ann. d. Inst. 1867, Tav. D). Der kleine Eros schreitet auf dem ausgestreckten Arm der Aphrodite auf den ihr gegenüberstehenden Hermes zu. In der Linken hält Eros die Leier, ein Attribut, das bemerkenswert ist, da es bei den älteren Dichtern nirgends vorkommt, auf Eros-Darstellungen in der bildenden Kunst aber von Anfang an häufig sich findet, also beweist, dass sich die Kunst in derartigen Dingen frei und unabhängig von der Poesie entwickelte. Etwa um 500 zu setzen sind einige Gemmen und Pasten, auf denen Eros aus einer Blüte hervortaucht (Gerhard, Akad. Abh., Taf. 52, 15 und Furtwängler, Gemmenkatalog, Taf. 11, Nr. 929—932 und Taf. 12, Nr. 933—943). — Eine mellephebische Bildung hat Eros auch

[1] Wiener Vorlegeblätter, Ser. A, Taf. V.

auf der streng rotfigurigen Vase im Berliner Museum (abgeb. Hartwig, Meisterschalen XXVII). Diese von Peithinos gemalte Vase stammt aus dem Anfange des 5. Jahrhunderts. Eros kommt, in der Rechten ein Messer, stürmisch vom Himmel auf einen Epheben herabgefahren; unwillkürlich wird man erinnert an Sappho, Fr. 62, wo er in purpurner Chlamys vom Himmel kommt, oder Anakreon, Fr 48[1], wo er mit dem Beile schlägt, um die Gewalt der Liebe zu bezeichnen. Auf einer Lekythos aus Gela (abgeb. Bendorf, griech. und sicil. Vasenbilder, Taf. 48, 2) schwebt er mit Chlamys bekleidet als Jüngling die Leier spielend vom Himmel herab. Eine ähnliche Bildung zeigt Eros auf dem altgriechischen Spiegel bei Gerhard, Etr. Spiegel, Taf. 120, 1. Fast als Jüngling finden wir Eros im Verkehre mit Epheben auf den Vasenbildern bei Gerh. auserl. Vasenb., Taf. 287 und 289, 1 und 2, die in die Mitte des Jahrhunderts zu setzen sind, gleichwie auch das streng rotfigurige schöne Gefäss, Mon. d. Inst. I. 8, auf dessen einer Seite drei Eroten (dem Jünglingsalter nahe, wie die vorigen), die über das Meer fliegen, mit den Attributen Tänie, Zweig und Hase dargestellt sind. Von Statuen aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts sei ein Torso aus Sparta, jetzt in St. Petersburg, erwähnt (abgeb. Arch. Ztg. 1878, Taf. 16, nach Flasch Kopie aus dem Ende des 5. Jahrhunderts). Es ist der Eros des Gymnasions, als voller Ephebe dargestellt, ein schöner, kräftiger Torso mit starker Muskulatur; die Löcher der Flügelansätze beweisen, dass die Statue ein Eros war.

Die kindliche Gestaltung des Eros wird in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts wieder bevorzugt. So sehen wir ihn beispielsweise ganz klein, über der rechten Schulter der Aphrodite fortfliegend, an einer Metope der Nordseite des Parthenon (abgeb. Mich. Parthenon, Taf. 4, XXV). Ganz gleich

---

[1] Die Stelle lautet: Μεγάλῳ, δηὖτέ μ'"Ερως ἔκοψεν ὥστε χαλκεὺς πελέκει; χειμερίῃ δ'ἔλουσεν ἐν χαράδρῃ.

in Motiv und Bildung auf dem ebenfalls aus dieser Zeit stammenden Vasenbilde Mus. Gregor. II, Tav. V. 2a. Etwas älter, aber auch als Knabe (etwa 12jährig), steht er neben seiner Mutter am Ostfriese des Parthenon, einen Sonnenschirm haltend[1]. Auf Vasen dieser Zeit kommt Eros ebenfalls sehr häufig bald als Kind, bald knabenhaft gebildet vor.

Zu Ende des 5. Jahrhunderts finden wir auch die ersten Erosdarstellungen auf Münzen, und zwar auf solchen von Eryx[2]. So auf einem Tetradrachmon auf Taf. 1, 1 des 8. Bandes der Zeitschrift für Numismatik. Aphrodite sitzt nach links gewendet, vor ihr ein kleiner nackter Eros, der die Rechte zu ihr ausstreckt, in der Linken einen Zweig hält. Auch Nr. 2 und 3 derselben Tafel dürften dem Stil nach noch ins 5. Jahrhundert gehören. — Die angeführten Beispiele zeigen also, wie Eros in dem ersten Jahrhundert seines Erscheinens in der bildenden Kunst zu Beginn desselben klein und kindlich gebildet wird, dann aber schon bald mehr in Gestalt eines Jünglings, was in der Mitte des Jahrhunderts fast allgemein üblich wird, worauf dann gegen Ende des 5. Jahrhunderts die kindliche Darstellung wieder aufgenommen wird. Als Attribute kommen am häufigsten Leier und Blume oder Zweig vor.

Zu Anfang des 4. Jahrhunderts treten vor allem die Eros-Statuen des Praxiteles in den Vordergrund. Leider sind uns keine Originale derselben erhalten. Furtwängler glaubt aber wohl mit Recht[3], dass wir in dem Eros von Centocelle im Vatikan[4] eine Kopie aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. nach dem berühmten Eros von der Hand des Praxiteles, den die Hetäre Phryne nach Thespiä geweiht hatte[5], zu erkennen haben. Mit voller Sicherheit dürfte uns aber von den verschiedenen Eros-

[1] Brunn-Bruckmann, Taf. 195. Mich. Parthenon 14, 42.
[2] Riggauer, Eros auf Münzen, Zeitschr. f. Numismatik, Bd. VIII.
[3] Furtwängler, Meisterwerke, 544 f.
[4] Brunn-Bruckmann, Taf. 379.
[5] Paus. I. 20, 1.

Statuen des berühmten Künstlers nur das Motiv des von ihm nach Plin. nat. hist. 26, 23 für Parion geschaffenen erhalten sein, und zwar auf einer Münze dieses Ortes[1] (abgeb. Zeitschr. für Numismatik, Bd. VIII, Taf. 1). Eros steht neben einer Herme, über dem linken Arm hängt eine Chlamys. Diese Eros-Statuen des Praxiteles haben ephebische Bildung, trotzdem sonst im 4. Jahrhundert, wie auch bereits am Ende des 5. Jahrhunderts die kindliche Bildung des Eros bevorzugt wird. Der Grund hierfür ist, dass es eben für den Kult bestimmte Götterbilder waren, wo der kosmische Eros, sowie der Gott der Epheben und des Gymnasions, durch die Tradition bedingt war[2]. Auf Vasen sowie auf sonstigen Bildwerken des 4. Jahrhunderts sehen wir jedoch stets den zarte Liebesbande knüpfenden jugendlichen Knaben, den Sohn, Diener und Boten der Aphrodite. Beispiele von Eros-Darstellungen aus dieser Epoche sind so bekannt und so zahlreich in den archäologischen Tafelwerken vertreten, dass einzelne Beispiele anzuführen kaum nötig sein dürfte.

Nur das hübsche Vasenbild Overb. Gall. X. 5 sei erwähnt, da es ein gutes Beispiel für die in dieser Zeit zuerst[3] vorkommende gemeinsame Verwendung von Eros, Himeros und Pothos in unterschiedlicher, psychologischer Bedeutung gewährt.

Stets wird Eros in der altgriechischen Kunst entweder als Jüngling oder als Knabe von schlanker Gestalt im Alter von 6—7 Jahren dargestellt und eng verknüpft mit der Mythologie. In der hellenistisch-römischen Zeit geht eine Veränderung mit ihm vor. Seine Körperbildung wird jetzt vorzugsweise die

---

[1] Wolters, Eros-Darstellungen des Praxiteles, Arch. Ztg. 1885, S. 90. Riggauer, Eros auf Münzen, Zeitschrift für Numismatik, Bd. VIII.

[2] Bemerkenswert ist, dass Praxiteles dem Eros zuerst in der bildenden Kunst das Attribut des Bogens verleiht (so auf dem Eros von Thespiä), wohl beeinflusst durch Euripides, der ihn als Bogenschützen um diese Zeit zuerst in die Poesie einführt (siehe S. 4).

[3] Furtwängler, Eros in der Vasenmalerei, S 22.

eines 2—4jährigen Knaben, in der vollen, blühenden Form, welche diesem Alter eigen zu sein pflegt. Ausserdem wird er nun vollends zum mutwilligen Knaben, der zwar ebenfalls noch in mythologischen Scenen vorkommt, aber ausserdem auch scherzweise in allen möglichen Situationen rein genrehaft verwendet wird. Der alte, in Jünglingsform erscheinende Naturgott ist zum kleinen Amor geworden; nicht mehr dient die Kunst ihm, ihm Götterbilder für seinen Kult schaffend, sondern er dient der Kunst, die ihn auf Gemmen, Wandbildern, Sarkophagen, genug überall, zu zierlicher, anmutiger Dekoration verwendet. Diese dekorativen Amoretten der hellenistisch-römischen Epoche, sowie der sich daran anschliessenden christlichen Kunst, sind es im wesentlichen, welche die Renaissance bei Schaffung ihres Putto wiederbelebte.

Zu diesen verschiedenerlei Arten der scherzweisen Verwendung und Darstellung Amors in dieser Zeit des ausgehenden Altertums gehört auch der Vergleich der kleinen Liebesgötter mit Vögeln. Die Dichtkunst mag darin vorangegangen sein. So haben wir Beispiele in der alexandrinischen Poesie, wie Mosch. II. 16, wo es in dem Liede: Ἔρως δραπέτης heisst: καὶ πτερόεις ὡς ὄρνις ἐφίπταται ἄλλῳ ἐπ' ἄλλῳ. Ferner Bion XII. (II.), Theokr. XV. 120 u. a. In der bildenden Kunst werden Eroten mit Leimruten gefangen (Cades 1072—76) oder in Käfigen zum Verkauf gebracht, so z. B. auf den pompejanischen Wandgemälden: Jahn, Arch. Beitr. VII. 1, und Zahn, Ornamente II. 18. Dies zeigt uns eine Wechselwirkung von Poesie und Kunst. Zwar wurden speciell in den obigen Kompositionen die Künstler wohl durch die Dichter angeregt, aber wodurch anders dürften letztere ihrerseits wohl auf den Gedanken, Eroten mit Vögeln zu vergleichen, gekommen sein, wenn nicht durch die leichtgefiederten Flügelknaben, die ihnen die bildende Kunst, vor allem die Vasenmalerei vor Augen führte? Mit besonderer Vorliebe wurden zu dieser Zeit auch Flügelknaben, Beschäftigungen des täglichen Lebens ausführend,

als Handwerker aller Art, als Schmiede, Schreiner, Schuhmacher, Jäger, Gladiatoren dargestellt (Beispiele bei Müller-Wieseler, D. a. K.; Panofka, Bilder ant. Lebens; Jahn, Darstellung des Handwerks auf Wandgemälden u. a. O., auch in der neuerdings ausgegrabenen Casa dei Vetti in Pompeji sind viele derartige Beispiele zu Tage gefördert), oder auch Früchte sammelnd oder Trauben lesend (Arch. Ztg. 1879, Taf. 13, 14); häufig reiten sie auch auf wilden Tieren der Arena, namentlich auf Panthern und Löwen, oder sie kämpfen mit denselben, sie besiegend (wie auf dem hübschen Spiegel, Gerh. Etr. Spieg. 329). — Birt weist in einem Aufsatze[1] darauf hin, dass derartige scharenweise Darstellungen nackter Kindergestalten häufig aus dem gewöhnlichen Leben gegriffen waren, da Knaben im Alter von 4—6 Jahren von reichen Privatpersonen vielfach gleichalterig und in grösserer Anzahl zur Augenweide gehalten wurden, und man derartige in der Arena, in den Höfen der Häuser oder bei Trinkgelagen täglich spielen und sich tummeln sah, woher die Kunst die Anregung zur Einflechtung von Flügelknaben in die verschiedensten Scenen des Lebens schöpfen konnte. — Häufig wird Eros auch, gleich seiner Mutter, der schaumgeborenen Aphrodite, in einer Muschel dargestellt[2], so namentlich auf Terrakotten, welche für Spielereien und häuslichen Schmuck dienend, für Darstellungen der kleinen Amoretten in scherzhafter Art besonders geeignet waren (Originalbeispiele im Antiquarium des Berliner Museums u. a. O.; Abb. in den Tafelwerken: Furtwängler, Sammlung Sabouroff; Kekulé, Terrakotten; Pottier et Reinach, La Nécropole de Myrina).

Erwähnt sei die ebenfalls in hellenistischer Zeit vorkommende Darstellung, wie Eros und Pan miteinander kämpfen,

---

[1] Birt: «De Amorum in arte antiqua simulacris et de pueris minutis apud antiquos in deliciis habitis». (Marburg 1892.)

[2] Auch schon der alte griechische Eros kommt in Verbindung mit Muscheln vor, so auf einer Bleimarke aus dem Ende des 5. Jahrhunderts. (Bull. de corr. hell. pl. V. 64). Einer Kammuschel entschlüpft sehen wir den kleinen Liebesgott auch auf einem Phrygillus (Cades 12, 923).

sowie die Gruppierung von Eros und Anteros, welch letztere miteinander um einen Palmzweig ringend dargestellt werden.

Bereits Ende des 4. Jahrhunderts vorkommend, doch erst in der späteren Zeit allgemein gebräuchlich und häufig ist die Gruppierung von Eros und Psyche. Die früheste derartige Darstellung dürfte auf einem Bronzerelief im Berliner Museum aus dem Ende des 4. Jahrhunderts gegeben sein (abgeb. Arch. Ztg. 1884, Taf. I; vergleiche dazu den Aufsatz von Wolters, ebenda S. 1 ff.). Ebenfalls noch eine frühe Darstellung ist ein Thonrelief aus der Sammlung Sabouroff (Furtwängler, Samml. Sab., Taf. 135). Auf beiden Reliefs hat Psyche noch Vogelflügel, während sie später fast ausschliesslich mit Schmetterlingsflügeln gebildet wird. In der späteren Zeit kommen Eros und Psyche in den mannigfachsten Gruppierungen vor. Psyche wird häufig von Eros oder mehreren Eroten gequält, indem sie mit Fackeln gesengt wird, oder an den Haaren gerissen, getreten, mit Wasser begossen, sinnbildlich für die durch die Liebe gequälte Seele (Beispiele auf Gemmen bei Cades, Müll.-Wies., D. a. K. u. a. O.). Auch werden zwei Psychen vor einen Wagen gespannt, wobei sich Eros der Fackel als Peitsche bedient, so auf einem geschnittenen Steine (Müll.-Wies. 690), und besonders an dieser Stelle zu erwähnen, da eine ähnliche Gemme von Donatello kopiert ist: Bracci mon. I. agg. 221 (Mus. Borb. IV. 39); auf letzterer steht Eros auf der Deichsel des Wagens, die beiden Psychen mit der Fackel als Peitsche antreibend. Im Wagen sitzen Dionysos und Ariadne, ein weiterer Amor befindet sich neben dem Rade, dasselbe hemmend. — Sehr oft wird Psyche nicht nur als Mädchen mit Schmetterlingsflügeln, sondern vollkommen als Schmetterling dargestellt, und in solcher Gestalt von Amor gequält, indem er ihm die Flügel verbrennt, ihn sengt oder ebenfalls vor Wägelchen spannt. Aber auch mit anderen Tieren, Schwänen, Böcken, Delphinen, Hähnen, sehen wir Eros fahren, namentlich auf Gemmen. Mit Delphinen wird Eros auch in anderer Weise

häufig verbunden, doch nicht vor dem 3. Jahrhundert; so reitet Eros auf Delphinen (Compte rend. 1864, Pl. VI. 3 und 4), oder angelt Delphine, auf einem Triton stehend (D. a. K. 643). — Ebenfalls erst in dieser Spätzeit kommt die Verwendung des Eros als Genius des Todes, mit gesenkter Fackel auf Grabdenkmälern stehend oder auch liegend, auf, in letzterem Falle schlafend, mit Mohn in den Händen.

Auch auf christlichen Sarkophagen findet sich oft Eros in dieser Weise als Todesgott (Beispiele bei Garucci, Storia dell' arte Cristiana, zahlreich). Sonstige Eros-Darstellungen werden ebenfalls aus der letzten heidnischen in die erste christliche Kunstepoche herübergenommen, doch vielfach in christlich symbolischer Weise verwendet; besonders zahlreich finden sich Trauben lesende und Wein kelternde Eroten. Vor allem aber waren es die auf Sarkophagen der römischen und altchristlichen Zeit so zahlreich vorkommenden Schild und Inschrift haltenden Genien, welche auf die Renaissance befruchtend wirkten, ja auf Grabmälern des 15. Jahrhunderts verschiedentlich sogar getreu nachgebildet wurden.

So hat Eros im Altertum eine reiche Entwickelung erfahren; welcher Unterschied zwischen dem Eros im Thespischen Kult und den kleinen Amoretten der römischen Zeit! Aus letzterer wurde Eros in die altchristliche Kunst herübergenommen, in welcher er noch einige Jahrhunderte fortlebte, doch wurde der neckende Sohn der Aphrodite mit der mehr und mehr erstarrenden Kunst bald in den Hintergrund gedrängt, gegenüber den ernsten Todesgenien, die in der byzantinischen Kunst mit dem christlichen Engel verschmolzen wurden. In diesem lebten durch das Mittelalter hindurch die Traditionen zweier Flügelgestalten, der Nike und des Eros, fort, bis die erwachende Renaissance unter anderem auch den antiken Amor, das scherzhafte Flügelkind, wieder neu belebte.

II.

Die nackten Flügelkinder in der Zeit vor Donatello im XIV. und Anfang des XV. Jahrhunderts.

Nachdem der antike Amor im Verlaufe des Mittelalters für Kunst und Poesie fast gar keine Bedeutung mehr gehabt hatte, verlieh Dante demselben in der «Vita Nuova» zuerst wieder persönliche Gestalt. Denn während zu Beginn des 14. Jahrhunderts Staaten und Städte Italiens politisch zersplittert und von Parteiungen zerrissen waren, erblühte mitten in diesen trostlosen Wirren ein neues Leben in Wissenschaft, Poesie und Kunst. Und Dante war es ja vorzugsweise, der einerseits dadurch, dass er seine «Vita Nuova» und «Divina Comedia» in italienischer Sprache schrieb, als der erste seinem Vaterlande eine nationale Schriftsprache verlieh, andererseits seine eingehende Kenntnis der römischen Schriftsteller verwertend, seine dem Inhalte nach auf die Zeitverhältnisse Bezug nehmenden Dichtungen mit klassischer Form und klassischem Geiste belebte. Und so war, wie gesagt, Dante es auch, der als der erste seit dem Altertum wieder als persönliche, bedeutungsvolle Gestalt den jugendlichen Amor in seine Dichtungen verflocht. Aber noch nicht sind es die leichten Amoretten der römischen Zeit, die in der «Vita Nuova» erscheinen, obgleich diese der allgemeinen Vorstellung von Amor in der damaligen gebildeten Welt, die

durch das Lesen der spätrömischen Schriftsteller beeinflusst war, entsprechen und auch bereits vor Dante von Dichtern der sicilianischen Schule wieder aufgefrischt waren, sondern es ist der hehre altgriechische Eros, dem hier Dante, der erhabenen Idealerscheinung seiner Beatrice entsprechend, poetische Gestalt verleiht, eine Gestalt, wie sie ihm Giotto in seinen Engelfiguren vor Augen führte[1]: Giotto, der auf dem Gebiete der Malerei dasselbe bedeutet, wie Dante auf dem der Poesie. Denn wie Dante in der Dichtkunst neue Bahnen beschritt und seine poetischen Figuren zuerst wieder naturwahr schilderte, so lehnte sich Giotto in seiner Malerei nicht an die starren byzantinischen Formen an, sondern schuf Gestalten voll realistischen Lebens und dramatischen Empfindens. Auf seinen Werken finden wir mit wenigen Ausnahmen ebenfalls nur den ernsten, an den alten Eros gemahnenden Engel der christlichen Zeit, sowie die kleinen Flügelwesen, die halb Engel, halb Vögel, in der giottesken Kunst auf biblischen Darstellungen jeglicher Art häufig vorkommen, besonders auf der Kreuzigung Christi, wo sie mit leidenschaftlichen Gebärden der Trauer das Kreuz umflattern. Ein nackter Flügelknabe nach antiker Art befindet sich von Giottos Hand im Chor der Unterkirche von Assisi auf dem das Gelübde der Keuschheit darstellenden Fresko, doch mit verbundenen Augen, zur Bezeichnung der durch die Keuschheit überwundenen bösen Lust. — Rein dekorativ dagegen sind in der Oberkirche im Langschiff auf Giottos Fresko der Geburt Christi, an der Architektur des Gebäudes rechts, zwei nur mit leichten Tüchern bekleidete jünglingsartige Genien, welche einen Kranz halten, verwendet.

In der Skulptur war die Neubelebung der Kunst durch das Zurückgreifen auf die Antike schon früher durch Niccolo Pisano erfolgt. Bei ihm und seinen Nachfolgern finden sich

[1] Dies hat Franz Wickhoff in seinem Aufsatze: «Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters», Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen, 1890, S. 41 ff., des näheren dargelegt.

bereits nackte Kinder, doch noch keine Flügelgenien. Beispielsweise befindet sich ein nacktes Kind, welches von Charitas an der Hand geführt wird, auf der 1260 vollendeten Kanzel des Niccolo Pisano im Baptisterium zu Pisa im letzten Felde, links hinten. Auch bot der bethlehemitische Kindermord, der sich wiederholt an den Kanzeln des Giovanni Pisano, wie auch auf der von Vater und Sohn gemeinsam geschaffenen zu Siena, abgebildet findet, Gelegenheit zur Darstellung nackter Kinder.

Die ersten eigentlichen Flügelkinder dürften jedoch in der Malerei, und zwar auf dem in der Mitte der vierziger Jahre des 14. Jahrhunderts geschaffenen grossartigen, den Triumph des Todes darstellenden Fresko im Campo Santo zu Pisa vorkommen[1]. Über die Person des Meisters vom Triumph des Todes sind die verschiedensten Vermutungen laut geworden; neuerdings haben Thode[2] und der Florentiner Gelehrte Benvenuto Supino[3] unabhängig voneinander erkannt, dass das Gemälde der Pisaner Schule entstammt, und zwar meint Supino den Francesco Traini nennen zu können, welche Ansicht Thode jedoch zurückweist (Repert. f. K. XX, Heft I, S. 67).

In der Mitte des ergreifenden, oft beschriebenen und genugsam bekannten Bildes schweben zwei geflügelte nackte Genien, eine auf eine Pergamentrolle geschriebene Inschrift haltend, die das Dargestellte erläutert; zwei andere ganz gleichartig gebildete Flügelwesen schweben mit Fackeln in den Händen über einem Liebespaare der die Weltlust bedeutenden Scene. Deutlich verraten diese kleinen Gestalten mit den in der cha-

[1] Um die Mitte des 14. Jahrhunderts werden die römischen Amoretten auch wieder in die Dichtkunst aufgenommen, namentlich durch Petrarca, welcher dieselben besonders häufig in den Triumphen verwendet; die deutlichsten Beispiele bietet der Trionfo d'Amore.

[2] Repertorium für Kunstwissenschaft 1888, S. 13 ff. Studien zur Geschichte der ital. Kunst im XIV. Jahrhundert. Der Triumph des Todes.

[3] Archivio Storico 1894, S. 21 ff. Il Trionfo della morte e il Giudizio Universale nel Campo Santo di Pisa; sowie in seinem neu erschienenen Werke: «Il Campo Santo di Pisa», Pisa 1896.

rakteristischen Weise leicht nach oben gerichteten Beinen, welches Motiv das ruhige Schweben in gleicher Stellung andeuten soll, die Entlehnung von antiken Sarkophagen, deren man in demselben Campo Santo eine grosse Reihe mit gleichen Inschriften oder Fackeln haltenden Eroten verziert sehen kann[1]. Es sind noch nicht die lustigen Amoretten, welche die Renaissance wieder ins Leben rief, sondern die ernsten Genien der Grabmäler, die uns hier zuerst vereinzelt entgegentreten. Zwei derselben dienen auch hier noch zur Bezeichnung der bösen Lust, welche Verwendung des Amor, wenn sie auch selten vorkommt, doch die einzig typische in dieser frühen Zeit ist. Ein Beispiel dieser Art auf Giottos Fresko in der Unterkirche von Assisi habe ich bereits erwähnt[2]. Ein anderes fand ich auf einem den Triumph der Keuschheit darstellenden Gemälde im Instituto delle Belle Arti zu Siena (III. S., Nr. 5). Dasselbe ist im Katalog einem unbekannten Meister des 14.—15. Jahrhunderts zugeschrieben, dürfte wohl in die Wende des Jahrhunderts fallen und daher bereits gleichzeitig sein mit den ersten Puttendarstellungen in der Skulptur; wir sehen auf dem Bilde den kleinen schlankgebildeten Amor gefesselt auf dem Wagen vor der triumphierenden Keuschheit sitzend. Der Einfluss der Antike ist hier bereits deutlich. Ein anderes Beispiel der rein dekorativen Verwendung von Flügelkindern bereits im 14. Jahrhundert bietet das Fresko, welches das Sakrament der Ehe darstellt, in der Kirche Sta. Maria dell' Incoronata in Neapel. Hier stehen auf einer Wand eine ganze Anzahl Feston haltender

---

[1] So dürften besonders Sarkophage wie Nr. XLV (Abb. der angeführten Sarkophage bei Lasinio Raccolta dei Sarcofaghi), der 1316 dem Francesco, Sohne des berühmten Uguccione della Foggiola, als Grabmal diente und daher wohl von dem Künstler unseres Fresko gesehen worden sein konnte; Sarkophag Nr. LXXXI, mit kleinen Fackeln haltenden Eroten, die leider im Original etwas verwaschen (Lasinio Tav. XXV), sowie auch LXVII als Vorbilder gedient haben.

[2] S. 14.

Flügelknäbchen, welche als plastische Zierde der Wand gedacht sind, wie die weisse Steinfarbe derselben beweist[1].

Der scherzhafte Putto der Renaissance erscheint zuerst in der Skulptur zu Florenz, ganz am Ende des Jahrhunderts an der von Piero di Giovanni Tedesco 1386—1402 geschaffenen Einfassung der zweiten südlichen Domthüre. Zwischen dem reichen, in der Weise dieses Künstlers überaus realistisch, ja direkt nach der Natur gearbeiteten Laubwerk bewegt sich gleich Vögeln eine ganze Schar dieser kleinen geflügelten Wesen, auf Flöten und Hörnern musizierend, Mandoline spielend, geigend oder sich sonst vergnügend; ein überaus frischer, humorvoller Geist spricht aus ihnen. Ein kleines dickes Kerlchen sitzt gerade in der Mitte über dem Portal, in etwas grösseren Verhältnissen modelliert, so dass es die ganze Breite des Frieses ausfüllt, doch von gleichem Alter wie seine Genossen zwischen den Akanthusranken, den architektonischen Mittelpunkt dieses belebten Ornamentes bildend; ein überaus launiger Gedanke des Meisters. Soll man hier noch von grossem Einfluss der Antike reden? Wohl möglich, dass dem Schöpfer dieses Werkes einmal ein antikes Kunstwerk mit dekorativen Amoretten vor Augen gekommen ist, vielleicht sah derselbe auch in Venedig ein bereits in der Mitte des 14. Jahrhunderts geschaffenes und mit Kinder-Halbfiguren im Blattwerk geziertes Kapitäl am Dogenpalast (siehe S. 21 unt.), wodurch die Idee zur künstlerischen Verwertung des Kindes in ihm geweckt wurde, aber mehr auch nicht; denn die Darstellung des Einzelnen, des Blattwerks, der sich dazwischen bewegenden Tiere, Fabelwesen und Genrescenen, wie auch der kleinen zwar derben und oft anatomisch noch

[1] Abgeb. bei Müntz, Histoire de l'Art pend. la Renaiss. I, S. 227. Als gleiches Motiv erwähnt Müntz ein Bild von Ambrogio Lorenzetti (datiert 1342) in der Akademie zu Florenz (jetzt Nr. 134), wo die Architektur ebenfalls mit als Statuen gedachten, Guirlanden haltenden Flügelwesen geziert ist. Doch sind dieselben hier bekleidet und nicht mehr im Kindesalter, mehr wirklichen Engeln oder Viktorien gleichend.

etwas zu wünschen übrig lassenden, doch frisches Leben atmenden Kinderchen, zeugt von einem durchaus andern und neuen Geiste. Es ist der Übergang von einer Kunstepoche in die andere. Derbe, humoristisch-germanische Motive der Gotik vermischen sich hier mit denen der Renaissance, das Ganze aber atmet die urwüchsige Frische, den Geist des deutschen Meisters. Sehr gross war der Einfluss, den dies Portal in jeder Beziehung auf die Kunst der Renaissance ausübte, insbesondere aber war es der scherzende Putto, der hier zum erstenmal in modernem Sinne geschaffen von nun an, wenn auch zuerst noch vereinzelt, doch ununterbrochen auf Kunstwerken aller Art sein munteres Wesen treibt[1].

Schon kurz nach Vollendung der Domthüre im Jahre 1402 arbeitet derselbe Piero di Giovanni Tedesco am Taufbecken in Orvieto[2], auf dem sich ebenfalls nackte, spielende Kinder befinden, welche denselben Charakter wie die am Portale in Florenz zeigen, doch hat genannter Meister das Werk nicht zu Ende geführt, denn schon vom 30. Dezember 1402 haben wir eine Urkunde[3], welche besagt, dass die Vollendung des Frieses am Taufbrunnen von «Figuren, Blattwerk und Blumen» dem Jacopo di Piero di Guido übertragen wird. Somit wissen wir nicht sicher, welcher Anteil dem einen, welcher dem anderen Künstler gebührt; doch hat bereits Semper darauf hingewiesen[4], dass der Stilcharakter speciell des Kindertanzes derselbe ist wie an dem Portal am Florentiner Dome. Auch mich erinnerten bei der Betrachtung die kleinen Figuren, namentlich in der Form und Bildung der Köpfchen, sofort an die Domthüre in

[1] Bemerkenswert aus dieser Zeit ist das nackte, anatomisch realistisch gebildete Kind, welches von der Figur der Caritas an der Loggia dei Lanzi gesäugt wird; nach Semper, Vorläufer Donatellos (S. 10), ist dasselbe von Giovanni di Piero geschaffen.

[2] Siehe Semper, Donatello, seine Zeit und Schule. 1. Teil. Vorläufer Donatellos (Leipzig 1870), S. 14.

[3] Veröffentlicht bei Semper, Vorläufer Donatellos, S. 53.

[4] Vorläufer Donatellos, S. 21.

Florenz, so dass wir wohl, wenn auch nicht mit unbedingter Sicherheit, doch mit Wahrscheinlichkeit den deutschen Meister als den Urheber derselben bezeichnen können; und sollte er sie selbst nicht mit eigener Hand ausgeführt haben, so dürften sie doch wohl jedenfalls von ihm entworfen sein; sicher besteht eine enge Beziehung auch in der Weise, wie die Figuren in das Blattwerk hineingesetzt sind, zu besagtem Thürrahmen an Sta. Maria del Fiore. — Erwähnt sei noch, dass die Kinderchen des Tanzes am Taufbecken ungeflügelt sind, der Meister also wirkliche Kinder aus dem Leben hat darstellen wollen, während sich in anderen Feldern[1] kleine geflügelte Engelfigürchen zwischen dem Rankenwerk befinden, welche ihrer wenig kindlichen Formen wegen jedoch mit Recht als Engel, und nicht als Putten bezeichnet werden.

In Florenz entstand in den Jahren 1408—1415 die zweite nördliche Domthüre direkt nach dem Vorbilde der zweiten südlichen. An den inneren Pfosten sitzen hier die geflügelten Kindergestalten genau in derselben Weise musizierend oder sonst lebensvoll bewegt zwischen dem Rankenwerk. Die äusseren Wandstreifen der Thürlaibung sind dagegen etwas anders dekoriert. An jeder Seite sind in Sechsecken fünf Engel als Halbfiguren mit Schriftrollen dargestellt. Akanthusblattwerk füllt den Zwischenraum zwischen den Sechsecken aus, in dessen Mitte je eine kleine, der Antike entlehnte Figur sich befindet. Zwei dieser Figürchen, welche dem mittelsten Werkstück der linken Seite angehören, sowie die oberste der rechten Seite, sind ungeflügelte Kindergestalten; die zweite Figur von oben rechts ist ein etwas schlankerer, doch auch noch kindlich, wiewohl etwas älter, gebildeter Flügelgenius. Wie bekannt, waren mehrere Meister an diesem Portale thätig und kann man auch deutlich erkennen, dass die einzelnen Werkstücke von verschiedenen Händen gearbeitet sind. Urkundlich hat

[1] Siehe die Aufzählung der Darstellungen in den einzelnen Feldern bei Semper, Vorläufer Donatellos, S. 20 f.

Niccolo d'Arezzo die Arbeit begonnen, zu Ende führten sie Antonio und Nanni di Banco[1]. Schmarsow hat in einem Aufsatz im Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 1887[2] die Teile abgegrenzt, welche jeweils dem Stilcharakter nach derselben Hand angehören. Es ergiebt sich danach, dass noch einige unbekannte Werkmeister ausser den drei obengenannten sich an der Arbeit beteiligten. Schmarsow giebt hypothetisch aus stilkritischen Gründen das unterste Werkstück rechts, das bis zum ersten nackten Figürchen im Rankenwerk reicht, dem Niccolo d'Arezzo, das unterste links (das am zweiten Sechseck sein Ende erreicht) dem Nanni di Banco; das oberste, am letzten Sechseck beginnende, links dem Antonio di Banco, sowie auch die kleinen Putten im Rankenwerk der inneren Laibung; das dazwischen liegende Werkstück links ist von weniger bedeutender Hand, vielleicht von Piero Ciuffagni; der mittlere und obere Teil rechts wieder von anderen, doch unbekannten und unbedeutenden Werkmeistern. Wenn die Verteilung an die einzelnen mit Namen genannten Bildhauer, trotzdem sie stilistisch vieles für sich hat, auch hypothetisch ist und es wird bleiben müssen, so ist die Abgrenzung der verschiedenen Teile doch vollkommen klar und einleuchtend, nur möchte ich noch hinzufügen, dass mir beim Vergleiche der Kinderfigürchen die beiden des mittelsten Werkstückes links (Geiger und Dudelsackbläser) in der breiten Bildung des Kopfes und der Stirn und der Behandlung der Haare von der gleichen Hand zu sein schienen, wie die Putten im Rankenwerk an der inneren Laibung rechts, da diese die gleichen Eigentümlichkeiten aufweisen, während die Kindergenien innen links (unten[3]) eine andere Behandlung des Kopfes und der Haare zeigen; die Stirn ist bei diesen nicht so breit und erscheint, wegen des

---

[1] Die Urkunden sind bei Semper, Vorläufer Donatellos, S. 62—63 publiziert.

[2] Daselbst S. 135—153.

[3] Weiter oben folgen bärtige Männergestalten, die auch teilweise auf antike Motive zurückzuführen sind.

stark nach hinten zurückliegenden Haares, höher. Diese Figürchen, sowie auch die am Querpfosten oben, erinnern noch mehr an die des Piero Tedesco am südlichen Portal, wiewohl natürlich zwischen ihnen auch noch wieder Verschiedenheiten bestehen. Die drei Werkstücke des mittleren und obersten Teiles des äusseren Wandpfeilers rechts (beginnend mit dem zweiten nackten Figürchen) dürften wohl von einer Hand sein, da ihnen gemeinsam ein gleicher glatter, die kleinen Figuren umschliessender Blätterkranz ist, während derselbe an den übrigen Teilen kraus und belebt ist, wie überhaupt die ganze Behandlung dieses Teiles die gleiche, etwas zaghafte und wenig belebte ist. Das kauernde Kind im obersten Blattkranz ist ganz roh und ungeschickt gearbeitet, etwas besser der geflügelte Genius und die dem Beschauer den Rücken zugekehrte Figur; das Ganze aber macht den Eindruck, als ob es von einem untergeordneten Gehülfen gearbeitet wäre. Ausser den erwähnten sind noch zwei Putten in den inneren, oberen Ecken der Thürlaibung, die durch den Thürsturz und die Seiteneinfassung gebildet werden, gewissermassen als Träger verwandt.

Von Nanni d'Antonio di Banco haben wir aus dieser Zeit die Gruppe der vier Heiligen an der Nordseite von Orsanmichele, darunter befindet sich von demselben Künstler ein sehr realistisches Relief, welches eine Bildhauerwerkstatt darstellt, in welcher der Meister eben damit beschäftigt ist, einen Knaben auszumeisseln; dass es gerade ein Knabe ist, ist bemerkenswert und zeigt, wie sehr die Kinderdarstellungen als etwas Neues um diese Zeit die Künstler beschäftigen mochten.

In Venedig tauchen die ersten Putten schon in der Mitte des 14. Jahrhunderts an einem Kapitäl der unteren Säulenhalle an der Südseite (der Fassade nach dem Wasser) des Dogenpalastes auf[1], also bereits früher als in Florenz, doch sind die-

[1] Die Kapitäle an dieser Fassade sind in den Jahren 1341—1348 geschaffen. Siehe hierüber: Paoletti di Osvaldo, L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia. Venezia 1893. Daselbst Teil I, S. 10.

selben nicht in ganzer Figur und noch nicht scherzhaft, wie an den Domportalen in Florenz, gegeben, sondern sie tauchen als Halbfiguren aus dem Blattwerk hervor. Die kleinen Figürchen sind für die frühe Zeit mit bewunderungswürdiger Naturtreue gebildet, doch sind die Gesichter noch etwas starr und ernst[1]. Vielleicht hat der ja vom Norden gekommene Piero di Giovanni Tedesco dies Kapitäl gesehen und dadurch die Anregung zur Weiterbildung des Kindes gewonnen, welche zur Schaffung der ersten eigentlich scherzhaften Putten an der Domthüre zu Florenz führte; die Ähnlichkeit der Gruppierung der Kinder im Blattwerk spräche für diese Vermutung, welche aber natürlich hypothetisch bleiben muss. Jedenfalls hat dieses Kapitäl einem andern an der Piazzettaseite zum Vorbilde gedient, und zwar dem zweiten von der Porta della Carta an gerechnet, welches erst im 15. Jahrhundert geschaffen ist, und welches stilistischer Gleichheiten wegen wahrscheinlich ebenfalls die Arbeit der beiden Florentiner ist, welche inschriftlich das daneben befindliche schöne Eckkapitäl schufen, und wohl identisch sind mit Piero di Niccolo und Giovanni di Martino, den Schöpfern des Dogengrabes Tommaso Mocenigo[2]. Die Kinderchen sitzen an dem eben genannten Kapitäl genau in derselben Weise, nur mit dem Oberkörper sichtbar, zwischen den Blättern wie an dem aus dem 14. Jahrhundert stammenden an der Wasserseite, so dass die Entlehnung, welche bereits Paoletti erkannte[3], eine offenbare ist. Dass die Genien in dieser Zeit so häufig zwischen Ranken und Pflanzenwerk sich eingestreut finden, war durch die Gotik bedingt, doch ist es bemerkens-

---

[1] Abbildung in genanntem Werk von Paoletti, I, S. 15.

[2] Siehe hierüber Paolettis gen. Werk, I, S. 13—14. Paoletti erwähnt, dass auch gerade die Kinderfigürchen am Kapitäl sehr den ebenfalls in Halbfigur gegebenen schildhaltenden Flügelkindern am Grabmal des Mocenigo gleichen (Abb. des Dogengrabes, I, Taf. 22. Das Kapitäl ist sichtbar auf I, Taf. 13 gen. Werkes). Siehe auch Burckhardt-Bode, Cicerone, S. 422 a.

[3] S. 15 gen. Werkes.

wert, wie gerade dieser der Antike so entgegengesetzte Stil dadurch, dass er der Künstlerphantasie freien Spielraum in der Anbringung humorvoller Gestalten in der Architektur liess, unwillkürlich auch zur Bildung des scherzhaften Kindes aufzufordern schien. Wohl mag die Lebensfähigkeit des Putto der Renaissance unter anderem auch darauf beruhen, dass er, wenn auch spät, dennoch ebenfalls in dem christlich-germanischen Stile eine natürliche Stelle gefunden hat, von welcher aus den Künstlern auch neues Verständnis für den Amor der Antike erwuchs, den sie von nun an umgestaltet neu verwerten lernten, wie dies von der Domthüre des Piero Tedesco zweifelsohne geschehen. So heimisch wie in der Renaissance konnte er freilich in der Gotik doch nicht werden, und das mag auch wohl der Grund sein, dass diese Flügelgenien in dem noch länger als das übrige Italien von der Gotik beherrschten Venedig vorerst völlig vereinzelt blieben. Erst mit Bartolommeo Bon, welcher an der Porta della Carta des Dogenpalastes (in den Jahren 1438—63), wohl beeinflusst durch die erwähnten Säulenkapitäle des Dogenpalastes, die Puttengestalten zahlreich in noch gotisches Geäst und Rankenwerk hineinsetzt und an demselben emporklimmen und herumklettern lässt, werden sie hier allgemein, also zu einer Zeit, in welcher Donatello schon seine besten Kindergestalten geschaffen hatte.

Von Venezianer Künstlern, den Gebrüdern Jacobello und Pietro Paolo Massegne, ist ausserhalb Venedigs der 1388 in Auftrag gegebene Hochaltar in San Francesco in Bologna geschaffen. Der figurenreiche Altar, dessen Mitte eine Krönung Mariä einnimmt, ist, wie bekannt, noch vollkommen gotisch, trotzdem befindet sich an beiden Seiten unten je ein Wappen und auf von diesem ausgehenden Ranken sitzen je zwei Genien, welche mit den Händen die von dem obern Teile des Wappens ausgehenden Schnüre halten. Da jedoch in der ausführlichen Urkunde von 1388, welche den Altar bis in die Einzelheiten beschreibt, und welche von Alfonso Rubbiani in seinem Werke: «La Chiesa

di S. Francesco in Bologna»[1], S. 138 ff. veröffentlicht ist, von diesen Wappen und Genien nichts erwähnt ist, dürften dieselben bei den häufigen Erneuerungen und Umbauten, welchen der Altar unterworfen war, erst viel später hinzugefügt sein. Vielleicht 1590, in welchem Jahre eine allgemeine Erneuerung und Neuaufstellung des Altars stattfand und vor allem auch die unteren Teile, an welchen sich die Genien befinden, neu hinzugefügt wurden[2].

In der Schule von Siena nimmt Jacopo della Quercia eine ähnliche Übergangsstellung ein wie Piero Tedesco, Niccolo d'Arezzo und Nanni di Banco in Florenz, und demgemäss ist auch er es, der in dieser Schule zuerst die Puttendekoration verwendet. Eines der bedeutendsten Monumente in dieser Richtung ist das Grabmal der Ilaria del Carretto im Dome zu Lucca vom Jahre 1413. Eine ganze Anzahl kleiner Flügelknäbchen, die ein üppiges Feston von Blättern, Blumen und Früchten tragen, umziehen die Seiten des Marmorsarkophages, auf dem die Gestalt der Toten ausgemeisselt liegt. Es sind dicke blühende Putten in der Körperbildung von Kindern im Alter von etwa 3 Jahren, an denen deutlich das Vorbild antiker Sarkophage erkennbar ist; nicht die ausgelassenen Knäbchen der Domportale sind es, die uns hier entgegentreten, sondern die ernsten Todesgenien, die fast trauernd der schönen Toten letzte Ruhestätte zieren. So haben wir hier fast gleichzeitig mit den scherzhaften, aus dem gotischen Rankenwerk herausgewachsenen Kindergestalten auch die Verwendung des Amor als Todesgenius in antikem Sinne. Doch zeigen die einzelnen Gestalten auch hier viel Leben und in den Einzelheiten mannigfache Verschiedenheiten, wie in der Stellung der Beine, Haltung des Kopfes, Behandlung der Augen (bei einigen sind die Augensterne angegeben, bei anderen nicht), einige tragen San-

[1] Bologna, Nicola Zanichelli, 1886.

[2] Siehe auf S. 142 des genannten Werkes von Rubbiani die vorletzte Urkunde, datiert 9. April 1590.

dalen, während die Füsse der übrigen unbekleidet sind, wieder andere tragen Binden in den Haaren; genug, es waltet eine reiche Abwechslung. Doch lässt die Anatomie auch hier noch manches zu wünschen übrig. — Im Jahre 1416 lieferte derselbe Meister den Entwurf zu dem Taufbrunnen im Baptisterium S. Giovanni zu Siena, so dass die Idee zu den munteren Putten, welche den oberen Aufsatz bekrönen, wohl auf ihn zurückzuführen ist, obwohl die Ausführung ja, wie bekannt, dem Donatello zufiel, weswegen wir bei Besprechung dieses grösseren Meisters auf dieselben zurückkommen werden. — Auch auf der 1419 vollendeten Fonte Gaja verwendete Jacopo della Quercia kleine Puttengestalten dekorativ; leider ist dies Meisterwerk ja nur noch in Kopie erhalten, und die wenigen Trümmer des Originals in der Domopera sind durch den Zahn der Zeit so zerstört, dass man die Hand des Meisters kaum noch erkennt. — Eine gut erhaltene Arbeit des Künstlers ist das Hauptportal von San Petronio in Bologna, an welchem er seit 1425 arbeitete. Hier sind nackte Kinderchen gewissermassen als Träger in den oberen, inneren Ecken der Thürlaibung verwandt (wie an der nördlichen Domthüre in Florenz, siehe S. 21). Dieselben erinnern in der Bildung mit ihren dicken Fettpolstern an die am Grabmal der Ilaria del Carretto, so dass es nicht unmöglich ist, dass sie von der Hand des Quercia selbst gefertigt sind.

Schon vollkommen Zeitgenosse Donatellos war Lorenzo di Cione Ghiberti; um so auffallender ist es, dass dieser Künstler, trotzdem seine Werke grosses Studium nach der Antike verraten, und er das Nackte völlig beherrschte, den eigentlichen Putto fast gar nicht, oder doch nur äusserst selten, verwendet, vielmehr eine grössere Vorliebe für die eigentlichen, langgewandeten Engel zeigt. Mit derartigen grossen, schwebenden Engelfiguren, welche einen Kranz halten, sind der Schrein des heiligen Zenobius und die Cassa di S. Giacinto (Museo Nazionale) geschmückt, wiewohl hier doch Gelegenheit zur Verwendung auch kindlich gebildeter Flügelgestalten gewesen

wäre. Auch an den Thüren des Baptisteriums finden wir häufig die gewandeten, giottesken Engelfiguren, die hier allerdings vielfach durch den biblischen Stoff geboten waren; dennoch kommen hier auf dem Relief der «Porta del Paradiso» (Ostthüre des Baptisteriums), das die Erschaffung der Eva darstellt, kleinere, kindlich gebildete Engelchen vor, welche Eva umschweben; namentlich die Gesichter sind die der dicken, pausbäckigen Putten und unterscheiden sich darin auch von den übrigen, gerade auf diesem Relief so überaus zahlreichen, grösseren Engelfiguren, bekleidet aber sind diese Kleinen in derselben Weise, weswegen sie doch auch noch mehr an den Engel der früheren Zeit als an die Putten der Renaissance erinnern.

So wechselt in den ersten Jahrzehnten der Frührenaissance eine unmittelbare Nachahmung des antiken Amor, zu welcher in dieser Zeit wesentlich Sarkophage als Vorbild dienten, mit einer freieren Bildung des spielenden Flügelkindes im Sinne der Gotik. In der bis jetzt betrachteten Periode gehen beide Arten gleichzeitig nebeneinander her. Dass dieselben im weiteren Verlaufe des 15. Jahrhunderts immer mehr zum modernen Putto der Renaissance verschmolzen wurden, ist im wesentlichen ein Verdienst Donatellos; wie derselbe in jeder Beziehung für die Kunst ein Bahnbrecher war, so auch in der Darstellung des fröhlichen, harmlosen Kindes, in der Gestalt des Putto. — Darum musste diesem genialen Schöpfer im folgenden auch in dieser Arbeit ein breiterer Raum gewidmet werden.

III.

Donatello und seine Schüler und Mitarbeiter.

1. Die Putten-Darstellungen Donatellos bis 1432.

Verhältnismässig erst spät beschäftigte sich die kunstwissenschaftliche Litteratur, speciell Deutschlands, mit Donatello und seinen Werken. Hans Semper war es, der zuerst eine grössere Arbeit, betitelt: «Donatello, seine Zeit und Schule» in den Quellenschriften für Kunstgeschichte 1875 veröffentlichte, nachdem der erste Teil: «Die Vorläufer Donatellos», auf die wir im vorhergehenden schon verschiedentlich verwiesen, in gesonderter Ausgabe bereits 1870 erschienen war. Durch dieses Werk, welches sich durch reiche Quellenangabe und Veröffentlichung einer grossen Menge urkundlichen Materials auszeichnet, war zuerst der Wissenschaft der Boden zu weiteren Studien über einen der hervorragendsten Meister der Renaissance und seiner Werke bereitet. Über zehn Jahre verflossen, bis zum Jubiläum der 500jährigen Wiederkehr des Geburtstages Donatellos im Jahre 1886 eine ganze Reihe Festschriften von hervorragenden Gelehrten Deutschlands, wie auch des Auslandes erschien, und zwar von Schmarsow (Donatello, Breslau 1886), Tschudi (Donatello e la critica moderna, Torino 1887), Semper (Donatellos Leben und Werke, Ergänzung zu obengenannter Schrift vom Jahre 1874, Innsbruck 1887), Müntz (Donatello, französ., Paris 1885) und dem Italiener Cavallucci (Vita ed

opere del Donatello, Milano 1886, Prachtwerk mit vielen Abbildungen in Platinotypie; der Text, wiewohl im allgemeinen populär gehalten, enthält hier und da auch neue Ansichten des Verfassers). Ferner hat Bode ein Werk über die Thätigkeit unseres Meisters in St. Antonio in Padua mit vielen Abbildungen herausgegeben, sowie die ganze uns hier beschäftigende Zeit[1] in den «Italienischen Bildhauern der Renaissance» (1887) und der «Italienischen Plastik» (Handbuch des königl. Museums zu Berlin, 2. Aufl., 1893) eingehend behandelt. Von demselben Gelehrten ist auch das Neueste, was auf diesem Gebiete erschienen ist (noch nicht vollständig), verfasst, der Text zu dem Tafelwerk: Bode-Bruckmann, Denkmäler der Renaissance-Skulptur in Italien[2].

Im allgemeinen wird bei Erwähnung der durch diese Untersuchungen als von der Wissenschaft allgemein anerkannt geltenden Daten und Thatsachen, auch wo dieselben von der Angabe Vasaris abweichen, keine weitere Quellenangabe erfolgen. Nur dort, wo sich meine Meinung besonders auf Entdeckungen dieses oder jenes Gelehrten stützt, wird auf die betreffenden Stellen in den oben erwähnten und anderen Werken verwiesen werden.

Donato di Betto Bardi, genannt Donatello, ist als Sohn des der Wollenweberzunft angehörigen Niccolo di Betto Bardi in Florenz geboren. Als sein Geburtsjahr, in dessen Angabe die Quellen schwanken, wird jetzt allgemein 1386 angenommen[3]. Klassische Bildung und Anregung für das Studium der Antike

---

[1] Für die Skulptur des Quattrocento im allgemeinen sind auch Perkins, Tuscan Sculptors und Perkins, Italien Sculptors von Bedeutung. Auch Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance, Bd. I, Les Primitifs. (Paris 1889.)

[2] Auf andere Special- oder kleinere Arbeiten, die noch ausser den erwähnten im letzten Jahrzehnt erschienen sind, wird an geeigneter Stelle im Text verwiesen werden.

[3] Siehe die Begründung für diese Annahme bei Semper, Donatello, seine Zeit und Schule, 1875, S. 231 f. (Quellenangabe Anm. 1).

erhielt er wohl im Hause der Familie Martelli bereits in seiner frühen Jugend, wiewohl Vasaris Angabe, er sei von einem Ruberto Martelli aufgenommen und erzogen worden, nicht haltbar ist, da Ruberto 22 Jahre jünger war als Donatello, wie Semper bereits in seinem Werke über Donatello vom Jahre 1875 nachgewiesen hat[1]. Wahrscheinlich liegt eine Namensverwechslung des Ruberto Martelli mit einem seiner Vorfahren durch Vasari vor. Donatello erlernte in seiner Jugend das Goldschmiedehandwerk, aus welchem die meisten Künstler Toscanas in dieser Zeit hervorgingen, doch sind uns keine Werke aus dieser seiner ersten künstlerischen Lehrlingsthätigkeit mehr erhalten. Im Jahre 1403 hat der jugendliche Künstler, nach Vasari zu schliessen, mit seinem Freunde Filippo Brunelleschi eine Reise nach Rom zum Studium der antiken Denkmäler daselbst gemacht, doch ist dieser Aufenthalt Donatellos in der ewigen Stadt nicht sicher beglaubigt. Das früheste beglaubigte Kunstwerk, welches wir von Donatello besitzen, sind zwei kleine Propheten-Statuen zu beiden Seiten des Giebels des nördlichen Domportals von Niccolo d'Arezzo zu Florenz, welche ihm wahrscheinlich auf Betreiben dieses Meisters in Auftrag gegeben waren, und die er in den Jahren 1406—1408 ausführte. — Sodann gehören die Marmorstatue des David im Bargello, das Holzkruzifix in Sta. Croce (an das sich die bekannte Anekdote mit Brunellesco knüpft) und eine Holzstatue des Evangelisten Johannes im Dome (aus dem Jahr 1415) zu seinen frühesten Werken. Es folgen die Statuen in den Nischen von Orsanmichele, unter denen die Markusstatue (vom Jahre 1416) und die jetzt im Bargello sich befindende Marmorstatue des hl. Georg sicher von der Hand Donatellos geschaffen sind. Ausserdem arbeitete der Meister in dieser Zeit verschiedene Statuen für die Nischen des Campanile des Domes, einen jungen Johannes den Täufer, Isaaks Opfer zusammen mit Rossi, Prophet

[1] Semper, Donatello, seine Zeit und Schule, 1875, S. 4.

Josua und Prophet Jeremias, den «Zuccone», beides Porträts von Zeitgenossen. Diesen Werken, die in den Jahren 1416 bis 1421 geschaffen sind, schliessen sich im Stilcharakter noch das Porträt des Niccolo Uzzano im Bargello und die heilige Cäcilie im South-Kensington-Museum an.

Alle diese Jugendarbeiten waren Freistatuen, bei welchen sich noch keine Gelegenheit zur Verwendung von Putten geboten hatte. Die ersten derselben treten uns erst entgegen in der Zeit des gemeinsamen Schaffens mit Michelozzo, mit welchem Donatello sich seiner mangelhaften Erfahrung im Bronzegusse wegen seit 1425 verbunden hatte. Fast gleichzeitig erscheinen sie jetzt an einer ganzen Anzahl von Monumenten, welche ihrem Charakter nach Gelegenheit zu ihrer Verwendung boten.

Unter diesen sei zuerst das Grabmal des Baldassare Coscia, des abgesetzten Papstes Johanns XXIII., im Baptisterium zu Florenz erwähnt, da dasselbe am frühesten (bereits 1420) in Auftrag gegeben worden ist, und somit wohl die erste Arbeit sein dürfte, an welche die beiden Meister nach ihrer Verbindung herantraten, wenn die Vollendung auch später stattfand (1428), als die anderer Monumente, auf denen gleichfalls sich Kindergenien befinden. Denn der Entwurf dürfte vor diesen vollendet sein, und auf diesen kommt es bei dem Monumente hinsichtlich der Beurteilung der Entwickelung Donatellos im wesentlichen an, da in der Ausführung das meiste auf Michelozzo zurückzuführen ist. — Donatellos Geist zeigt am meisten die liegende Bronzefigur des Toten. Sodann sind auch die eine Rolle mit der Grabinschrift haltenden Genien überaus lebensvoll, und daher dem Entwurf nach wohl jedenfalls auf Donatello selbst zurückzuführen. (Photogr. Al. Nr. 1886. Bode-Br., Taf. 71.) Semper meint sogar, dass dieselben auch von ihm selbst ausgeführt seien[1]; doch hat Schmarsow dagegen darauf hingewiesen, dass die Marmorbehandlung die des Michelozzo

[1] Semper, Donatello, Leben und Werke, 1887, S. 45.

sei[1]; ebenso teilt auch Bode der Ausführung nach das ganze Grabmal dem letzteren zu[2], sowie auch Tschudi[3].

Die Genien sind offenbar in Anlehnung an antike Sarkophage entstanden, welche Donatello gerade in jener Zeit eifrig studierte[4], doch sind sie nicht den trauernden Genien, welche sich auf diesen finden, ohne weiteres nachgeahmt, wie die am Sarkophage der Ilaria del Carretto von Jacopo della Quercia, sondern sie sind in frische Kindergestalten mit schalkhaft lächelnden, lebensvollen Köpfchen umgewandelt, welcher Schritt sicher durch den genialen Donatello selbst, und nicht durch Michelozzo geschehen ist. Die Kopftypen der beiden Figürchen zeigen übrigens kleine Verschiedenheiten. Der zur Rechten, welcher uns sein Gesicht zukehrt, hat langes, in einem Reifen zusammengehaltenes, etwas schematisches Lockenhaar, ein Stumpfnäschen, dickere Lippen, die ein wenig zum Lächeln geöffnet sind; der zur Linken ist im Profil gesehen, hat glattes Haar, spitze Nase, feine geschlossene Lippen und zeugt an und für sich von grösserer Meisterschaft, weswegen Schmarsow glaubte, allerdings mit grosser Reserve, diesen vielleicht auch in der Ausführung dem Donatello zuweisen zu können[5], doch findet sich gerade der letzt erwähnte Typus an den Puttengestalten verschiedener Monumente wieder, deren Ausführung anerkanntermassen fast ausschliesslich dem Michelozzo zufiel, was wohl dafür spräche, dass die beiden Genien am Coscia-Grabe ebenfalls von letzterem ausgeführt sind. Die Festons tragenden Seraphimköpfe am Sockel, wie das Madonnenrelief mit dem nackten Christkinde, sind noch weniger fein und dürften daher wohl sicher von Michelozzo, wenn nicht gar durch einen untergeordneten Gehülfen, ausgeführt sein.

---

1 Schmarsow, Donatello, S. 25.
2 Bode, Text zu den Denkmälern der Renaissance-Skulptur in Italien, S. 18.
3 Donatello e la critica moderna, S. 11.
4 Semper, Donatello, 1887, S. 33.
5 Schmarsow, Donatello, S. 25, Anmerkung.

Bereits vor Vollendung dieses Monuments erhielt Donatello 1426 den Auftrag für die bronzene Grabplatte des Bischofs Giovanni Pecci im Dom zu Siena. Auch hier finden wir Inschrift haltende Genien verwendet, doch nicht in voller Gestalt, sondern nur mit den Gesichtchen, die hier bereits pausbäckiger und urwüchsiger als am Coscia-Grabe gestaltet sind, und den Armen, welche die Rolle mit der Grabschrift halten, neckisch an der Seite hervorlugend.

Zu diesen allerersten Putten-Darstellungen Donatellos möchte ich des Stilcharakters wegen auch den Bronze-Amor in der Eremitage zu St. Petersburg zählen[1]. Im Text zu den Denkmälern der Renaissance-Skulptur in Italien, S. 20, wird derselbe von Bode allerdings zugleich mit einer Reihe anderer Einzelputten an das Ende der vorrömischen Epoche der Thätigkeit Donatellos gesetzt. Aber Typus und Gestaltung dieser Figur weichen auffallend von den übrigen zu Beginn der dreissiger Jahre geschaffenen Kindergestalten ab. Der Petersburger Amor ist bedeutend schlanker gebildet und verrät noch engere Anlehnung an die Antike. Der längliche Kopftypus, der gekniffene Mund, die etwas ungeschickte und unfreie Haltung der Arme und Hände und die ganze ziemlich befangene Stellung erinnern an einzelne der Statuen aus der frühen Jugendzeit des Meisters, namentlich an den Marmor-David im Bargello, weshalb es mir fast scheint, als hätten wir hier das am frühesten von Donatello geschaffene Flügelkind vor uns; jedenfalls glaube ich, dass dasselbe noch vor den bereits vollendeteren Putten auf dem Taufbrunnen in Siena, welche wir im folgenden betrachten werden, geschaffen ist. Die erwähnten Anklänge an Donatellos Jugendwerke dürften zugleich dafür sprechen, dass der Amor in der Eremitage ein echtes Werk des grossen Florentiners ist.

Etwa 1428 mögen Donatellos drei kleine Engelputten an dem von Jacopo della Quercia entworfenen (siehe S. 25) Tauf-

[1] Abbildung: Bode-Bruckmann, Taf. 63.

brunnen in S. Giovanni zu Siena entstanden sein (Bode-Br., Taf. 62). Hier hat unser Meister bereits einen grossen Schritt in der Bildung des ausgelassenen Flügelkindes vorwärts gethan. An den Grabmälern Coscia und Pecci sehen wir noch stärkere Anklänge an die ernsten antiken Sarkophaggenien, welche ja auch zur Zierde der Ruhestätte eines Toten geeigneter waren, weswegen Donatello dort auch später stets der derben Ausgelassenheit seiner Flügelknaben Schranken setzt; in den Figürchen am Taufbrunnen dagegen sehen wir zuerst seinen Genius in der Schaffung von Lebenslust überströmender Kindergestalten frei walten. Die munteren, nackten, geflügelten Knäbchen erheben sich in einer Höhe von 37 cm. zwischen den das Gesims bekrönenden dreieckigen Giebeln, als Abschluss der die Nischen des Sakramenthäuschens einfassenden korinthischen Pilaster. Sie stehen auf Muscheln leicht tänzelnd und auf verschiedene Weise musizierend, oder die Gesten des Musizierens machend. Von links hinten beginnend, macht der eine die Bewegung des Cymbelschlagens, der zweite (rechts hinten) bläst eine Posaune, der dritte schlägt mit ausgelassenem Lächeln Castagnetten. Namentlich die letztere Figur zeugt von frischestem Naturalismus, alle drei von echtem Künstlergeiste, bei trefflicher anatomischer Durchbildung des Körpers. Dies sind Arbeiten, die von Donatellos eigener Hand modelliert sind, nur den Guss besorgte auch hier Michelozzo. Der vierte Putto, der in der erhobenen Rechten eine Kugel oder einen Ball hält, den er mit der ebenfalls erhobenen Linken auffangen will, ist eine schwächere Arbeit des Giovanni Turini[1]. Zu Grunde liegen auch hier antike Motive[2]; so mag namentlich die Verbindung der Amoretten mit Muscheln, die wir ja bei der Be-

[1] Siehe Semper, Donatello, 1887, S. 39.

[2] Vielleicht liegt bei diesen, wie bei andern derartigen Amoretten des Donatello das Motiv einer antiken Gemme (Cameo) in Florenz zu Grunde, die in der Abgusssammlung von Cades, Nr. 963, zu sehen ist; ein dicker kleiner Eros hält laufend in der Linken eine Fackel, die Rechte ist erhoben, ähnlich wie bei dem einen unserer Putten.

trachtung des Eros bereits fanden[1], in Anlehnung an die Antike entstanden sein[2], aber diese antiken Vorbilder sind hier zum erstenmal von Donatello frei verwendet, zur Darstellung des frohen, der Natur abgelauschten Kinderlebens.

In demselben Jahre 1427 hatte Donatello sich für kurze Zeit in Pisa niedergelassen. Hier mögen ihm die zahlreichen Reste der Antike, namentlich die Sarkophage, manches Motiv vor Augen geführt haben, welches er später in freier Weise wieder bei seinen Arbeiten verwendete. Während seines dortigen Aufenthaltes wurde das Grabmal des Kardinals Rinaldo Brancacci, welches Donatello in Auftrag gegeben war, und welches in der Kirche S. Angelo a Nilo in Neapel Aufstellung fand, nach Donatellos Plänen, aber in der Ausführung ebenfalls unter weitgehender Beihülfe Michelozzos geschaffen. Im Aufbau erinnert es in manchem an das Coscia-Grab. Flöte blasende, nackte Flügelknaben stehen zu beiden Seiten des das Relief Gottvaters einschliessenden Giebels auf dem Gesimse. Im Motiv und in der Körperform erinnern diese Flötenbläser sehr an die Sieneser Putten, doch scheint mir, nach den Abbildungen (Bode-Bruckmann, Taf. 54) zu schliessen (im Original habe ich dieses Monument nicht gesehen), die Anatomie nicht so gut durchgeführt zu sein, vor allem zeigt der auf der rechten Seite befindliche hierin einen auffallenden Mangel, während der zur Linken bedeutend besser durchgeführt ist und noch mehr von Donatelloscher Art verrät. Semper teilt dieselben Donatello zu[3], was in betreff des Entwurfs wohl sicher zutrifft, in der Ausführung wird dagegen das ganze Monument wohl mit Recht von Bode[4] als Arbeit des Michelozzo und Gehülfen bezeichnet. Bemerkenswert ist, dass Donatello an diesem Monument auch

---

[1] Siehe S. 10.

[2] Die Muschel wurde ja überhaupt mit Vorliebe von Donatello dekorativ verwendet.

[3] Semper, Donatello, Leben und Werke, 1887, S. 49.

[4] Text zu den Denkmälern der Renaissance-Skulptur, S. 18.

die eigentlichen, gewandeten Engel von schlanker Gestalt in sehr reizvoller Weise auf dem Himmelfahrtsrelief verwendet, das von Semper[1] und Tschudi[2] dem Meister selbst zuerteilt wird.

Noch ein drittes Grabmal wurde in demselben Jahre 1427 von Donatello in Gemeinschaft mit Michelozzo begonnen, das des Humanisten Bartolommeo Aragazzi im Dom zu Montepulciano. Leider ist dasselbe bei einem Umbau der Kirche auseinandergenommen; nur einzelne Überreste desselben befinden sich jetzt in verschiedenen Teilen der Kirche zerstreut und zum Schmuck derselben verwendet. Auch hier finden wir nackte Kinder und Puttengestalten, welche jedoch in der Ausführung nicht die Meisterhand Donatellos aufweissen, sondern wohl sicher auf Michelozzo und Gehülfen zurückzuführen sind[3]. Ein netter Fries mit schöner Architektur und Fruchtguirlanden haltenden Putten dient jetzt zum Schmucke des Altars. Es ist ein ähnliches auf die Antike zurückgehendes Motiv, wie dasjenige am Sarkophage der Ilaria del Carretto in Lucca, doch sind die Körper schlanker und anatomisch richtiger. Der innere Teil dieses Frieses, auf dem die Putten sich befinden, besteht aus zwei Werkstücken, von denen das kleinere links zwei Genien umfasst und bis zur Mitte der zweiten Fruchtguirlande (von links) reicht; das grössere rechte Werkstück enthält den übrigen Teil mit drei Genien[4]. Am Original fällt es auf, dass die beiden Flügelknäbchen des linken Werkstückes[5] ungleich belebter im Gesichtsausdruck sind als die übrigen; sie zeigen das gleiche feine Lächeln wie die Inschrift haltenden Figürchen am Coscia-Grabe, besonders in der Bildung des Köpfchens, namentlich des Mundes und der Nase, haben sie eine grosse Verwandtschaft mit dem linker Hand sitzenden Bübchen an

[1] Semper, Donatello, 1887, S. 48.

[2] Tschudi, Donatello, S. 11.

[3] Bode, Denkm. d. Ren., S. 18. Semper, Donatello, 1887, S. 51 f. Schmarsow, Donatello, S. 26.

[4] Photogr. Al. Nr. 20856 und 20857.

[5] Photogr. Al. Nr. 20857.

letzterem Monumente. Am feinsten, fast klassisch empfunden und ausgeführt ist das zweite Figürchen von links. Die beiden Figuren dieses Werkstückes sind vollkommen im Profil gesehen, dagegen die drei des grösseren Werkstückes mehr en face, wiewohl auch ein wenig seitlich gewendet. Letztere sind viel starrer und handwerksmässiger ausgeführt wie die zuerst erwähnten und im Gesichtsausdruck ernst und wenig belebt. Die Nasenflügel sind übertrieben stark nach hinten ansteigend gebildet, welche Eigentümlichkeit sich am linken Werkstück in durchaus nicht übertriebener Weise findet. Andererseits aber sind wieder die Haarbehandlung, die Flügel, die Fruchtguirlanden, die wehenden Bänder bis in die Details hinein so gleich, dass man kaum wagen zu können glaubt, verschiedene Meister für die zwei Werkstücke anzunehmen. Von Donatello selbst dürften die Kinderfiguren dieses Denkmals nicht ausgeführt sein, vielleicht nicht einmal entworfen, wie verschiedene Mängel in den Proportionen, so die etwas zu grossen Köpfe und Hände, die kurzen Beine der Kinder auf den Reliefs, von denen wir gleich sprechen werden, sowie ein Blick auf die viel vollendeteren zu gleicher Zeit geschaffenen Sieneser Putten, ferner das übereinstimmende Urteil der Gelehrten (Semper, Schmarsow, Bode, Tschudi) beweisen. Somit dürfte Michelozzo der Urheber sein, und zwar dürfte derselbe das linke Werkstück des Frieses am Altare auch selbst vollkommen zu Ende ausgeführt haben, der rechte Teil dagegen ist vielleicht unter unmittelbarer Aufsicht des Meisters nach dessen genauem Entwurf von einem Gehülfen gemeisselt, woher das Übereinstimmen selbst in den Details, und doch das geringere Leben in den Gesichtern stammen mag; dies dürfte um so weniger ausgeschlossen sein, als auch Bode annimmt[1], dass ausser Michelozzo noch andere Gehülfen an dem Monumente mitgearbeitet haben. — Ausser an diesem Friese befinden sich noch nackte Kinder-

---

[1] Text zu den Denkmälern der Renaissance-Skulptur, S. 18.

gestalten auf den beiden, ebenfalls von dem Aragazzi-Monumente stammenden Reliefs, die an den ersten freistehenden Pfeilern in der Kirche links und rechts vom Eingange eingemauert sind. Das Relief der linken Seite[1] stellt die Madonna mit Christkind auf einem Throne sitzend, über den zwei Guirlanden haltende Engel hervorlugen, durch den knienden Stifter und seine Angehörigen verehrt, dar. Unter den letzteren befinden sich drei nackte Kinder, die auch auf dem Relief rechter Hand[2], das den Abschied des Verstorbenen von Verwandten und Freunden darstellt, wiederkehren. Auch hier zeigt die Bildung sowohl der Kinder, wie auch der übrigen Figuren kleine Verschiedenheiten, die auf Ausführung durch verschiedene Werkmeister schliessen lassen. Im ganzen erinnern die Kinder auf dem Madonnenbilde mit ihren ernsten Gesichtern und der verhältnismässig breiten Stirne und dem etwas platten Schädelbau noch am meisten an die Genien des rechten Werkstückes am Altar, namentlich das übrigens sehr fein modellierte Christkind gleicht diesem auch in der Bildung des Mundes und der Nase. Die drei Kinder zu Füssen der Madonna sind weniger schlank und nicht gut proportioniert, namentlich die Beine sind zu kurz im Verhältnis zum übrigen Körper. Hierin bemerkte Schmarsow[3] eine Ähnlichkeit mit den Putten Ferruccis im Malatesta-Tempel zu Rimini und es ist in der That auffallend, wie auch der Gesichtsausdruck der Kinder, namentlich in dem etwas gekniffenen Munde, denen dieses Künstlers in genannter Kirche gleicht[4], so dass es mir thatsächlich wahrscheinlich erscheint, dass Simone Fiorentino Ferrucci, dessen Werke ja zweifellos den Einfluss Donatellos zeigen, hier mitgearbeitet und das Madonnenrelief in Montepulciano gemeisselt hat. Doch muss diese Annahme natürlich hypothetisch bleiben.

---

[1] Photogr. Al. Nr. 9169.

[2] Photogr. Al. Nr. 20861.

[3] Schmarsow, Donatello, S. 27 oben.

[4] Namentlich denen an der Rückseite der Pilaster der Seitenkapelle links (vom Eingang), siehe unten.

Auf dem Relief zur Rechten hat bereits Schmarsow auf die wunderbar schöne Bildung der zwei männlichen Gestalten in der Mitte aufmerksam gemacht. Die Kinder, welche auch nicht an die von Donatellos eigener Hand geschaffenen heranreichen, zeigen nicht die gleichen, eben geschilderten Eigentümlichkeiten, wie die am Madonnenrelief, vielmehr erinnern sie im Gesichtstypus an einige der Prato-Kanzel; so fordert das am weitesten links befindliche Kind, das den Mund lachend geöffnet hat, in der sehr geradlinigen Bildung der Lippen zum Vergleich mit einem tanzenden Bübchen am äussersten Relief links der Kanzel auf (s. hierüber S. 51). Im ganzen weist das rechte Relief grössere Feinheit der Ausführung auf, weswegen es vielleicht von Michelozzo selbst gemeisselt ist, das linke jedoch von einem Werkmeister, nach einigen der erwähnten eigentümlichen Züge zu schliessen, vielleicht von dem Florentiner Simone Ferrucci. Die noch übrigen vollendeteren Teile des Grabmales, welche uns noch erhalten sind, die Figuren des Glaubens und der Stärke, der segnende Christus und der Sarkophag mit dem liegenden Toten haben uns hier nicht näher zu beschäftigen, auch sind sie bereits eingehender von Semper, Schmarsow u. a. besprochen.

Noch während am Aragazzi-Monument gearbeitet wurde, liess Cosimo de' Medici von Donatello seinem Vater Giovanni ein bescheidenes Monument in der Sakristei von S. Lorenzo setzen. Dasselbe besteht aus einem schlanken Marmorsarkophag, der von dem Tische der Sakristei überdacht wird. Die beiden Langseiten des Sarkophages sind mit kauernden, eine Inschrift haltenden Genien geschmückt; von ihrem Rücken ziehen sich nach den Schmalseiten Guirlanden herum, welche hier von einem Cherubkopf gehalten werden. Auch auf jeder Seite des Deckels des Sarges befinden sich zwei schwebende Genien, welche das von einem Kranze umgebene Mediceerwappen halten. Die Schmalseiten des Deckels sind mit je einem Cherubkopf geziert. Auch diese Genien zeigen deutlich

im Vergleich mit den übrigen, dass der Entwurf wohl auf Donatello, die Ausführung aber auf Michelozzo und andere Gehülfen, unter denen Bode Pagno di Lapo Portigiani nennt, zurückgeht. — Die Genien an der dem Eingange von der Kirche zugekehrten Längsseite des Sarkophages ähneln in der Auffassung und Anordnung sehr denen des Coscia-Grabes, bis auf die Zufälligkeit, dass hier wie dort der linke im Profil gesehen ist, der rechte sich mehr dem Beschauer zukehrt; doch sind sie weniger fein ausgeführt und nicht in allen Teilen gut proportioniert; so ist die Stirn auffallend hoch im Verhältnis zu dem übrigen Gesichte. Die Nasen sind sehr stumpf gebildet. Sehr handwerksmässig sind auch die dem bekannten antiken Sarkophagmotiv (siehe S. 12) genau nachgebildeten schwebenden Genien am Deckel, sowie die Cherubköpfe an den Seiten behandelt. Ganz anders die Inschrift haltenden Putten auf der andern, den Fenstern zugekehrten, westlichen Seite des Grabmals, welche nicht nur in der Anordnung, sondern auch in der feineren Durchführung, namentlich des Gesichtes, denen am Coscia-Grabe gleichen. Auch an den Flügeln sind die Federn feiner herausgearbeitet, so dass wir hier wohl eine andere ausführende Hand annehmen dürften als an den übrigen Teilen. Der zur Rechten sitzende Flügelknabe an dieser Seite zeigt wieder genau denselben Typus, den wir bei dem links sitzenden am Coscia-Grabe, sowie bei dem zu äusserst links stehenden am Altare zu Montepulciano gefunden haben. Wir sehen an den beiden Genien dieser Seite wieder dieselbe fein geschnittene Nase und dieselbe Bildung des ein wenig lächelnden Mundes, sowie im ganzen eine gewisse feine, klassische Linienführung, die vorteilhaft von der anderen Seite des Kenotaphs absticht, und die wir jetzt an drei Monumenten Donatellos, die wesentlich von Michelozzo ausgeführt sind, bei einzelnen Genien, und zwar den besten der beiden letzten Denkmäler, gefunden haben. Das Coscia-Grab ist, wie feststeht, von Donatello und Michelozzo gemeinsam geschaffen. Von weiteren

Gehülfen ist nichts bekannt, obgleich es nicht ausgeschlossen ist, dass einzelne Teile dennoch von solchen ausgeführt sind; jedenfalls kommen dieselben gemäss den Forschungen für die wesentlichen Teile und auch für die Inschrift haltenden Genien nicht in Betracht, sondern handelt es sich hier nur darum, ob letztere von Donatello oder Michelozzo geschaffen sind. Zu den beiden andern Grabmälern hat anerkanntermassen Donatello nur den Entwurf geliefert, während sie von Michelozzo und Gehülfen ausgeführt sind, was uns auch der Vergleich der Putten mit den von Donatellos eigener Hand geschaffenen bestätigt. Da Michelozzo hiernach der einzigste Meister ist, welcher beglaubigt an allen drei hier in Frage kommenden Grabmälern gearbeitet hat, so dürfte es schon aus diesem Grunde als wahrscheinlich erscheinen, dass von ihm diejenigen Kinderfigürchen, welche den bestimmten, auf allen drei Monumenten wiederkehrenden Typus zeigen, gemeisselt sind; es wird dies aber auch noch durch eine selbständige, unabhängig von Donatello geschaffene Arbeit bestätigt, dem Portale am Zugang zur Sakristei im rechten Querschiff von Sta. Croce in Florenz (Photogr. Al. Nr. 2143). Auch dort zeigen die beiden im Giebelfeld sitzenden, das Mediceerwappen haltenden Flügelknäbchen die gleiche feine Arbeit und die gleiche Bildung des Gesichtes, vor allem des Mundes und auch der Nase, dieselben etwas lächelnden Züge, die uns bei den in Frage kommenden an den Grabmonumenten auffielen. Aus diesen Gründen dürfte es vielleicht möglich sein, zunächst die Putten am Coscia-Grab, die des linken Werkstückes des Altares zu Montepulciano, sowie der hinteren, nach Westen zugekehrten Wand des Sarkophages Medici in der Sagrestia vecchia von San Lorenzo als vermutlich von Michelozzos Hand ausgeführt zu halten, während die übrigen Kinderfigürchen des Altares, sowie die des Madonnenreliefs in Montepulciano und des Denkmales Giov. Medici in S. Lorenzo, mit Ausnahme des erwähnten Teiles, ihrer abweichenden Ausführung wegen wohl nur von Schülern und

Gehülfen gemeisselt sind, natürlich nach genauen Vorlagen, die von Michelozzo nach Angaben und Skizzen Donatellos ausgearbeitet sind.

In diese Zeit der Wirksamkeit Donatellos fällt sodann das Verkündigungsrelief der Familie Cavalcanti in Sta. Croce in Florenz. Vasari führt dasselbe als erstes Jugendwerk an, es ist aber jetzt genugsam nachgewiesen, dass dies ein Irrtum ist, dasselbe vielmehr aus stilistischen Gründen um etwa 1430 anzusetzen ist. Auch die allerliebsten Puttengruppen von Thon, welche sich auf dem Gesimse befinden, sind ein Beweis für die Entstehung des Werkes in dieser Zeit (Photogr. Al. Nr. 2084 und 2085; Bode-Br., Taf. 71). Dies sind Kindergestalten von Donatellos eigener Hand, wie sie lebensvoller nicht gedacht werden können; entsetzt blicken sie in die Tiefe, und die hinteren halten die vorderen fest, um sie vor einem jähen Sturze zu bewahren, wie Vasari es bereits treffend beschreibt. Ursprünglich war noch eine dritte derartige Gruppe in der Mitte an der Spitze des Giebels angebracht, die sich jetzt nicht mehr an ihrem Platze befindet; nach Vasari hielten auch diese Putten, wie die an der Seite befindlichen, Guirlanden. Mit diesen Kinderfigürchen hat Donatello einen nicht unbedeutenden Schritt in der Entwickelung seines Putto vorwärts gethan. Während wir bei den bisher betrachteten Flügelgenien trotz aller Freiheit doch noch deutlich die Entlehnung aus der Antike erkannten, hat unser Meister hier zuerst völlig aus dem Leben gegriffene Kinderchen gegeben, deren Gebärden und Bewegungen zum erstenmal vollkommen genrehaft empfunden sind, was um so bemerkenswerter ist, als ja gerade im Genrehaften die Bedeutung des Putto in der Renaissance lag[1]. Aber auch in den Körperformen ist durch die gesteigerte Natur-

---

[1] Siehe hierüber den Aufsatz von Bode: Ausbildung des Genre in der Florentiner Plastik. Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen, 1896, S. 95 f. Hier bezeichnet Bode das Kind als die einzige wirkliche Genrefigur im Quattrocento.

beobachtung eine Veränderung vorgegangen. Während beispielsweise bei den Flügelkindern am Taufbrunnen in Siena einerseits das anatomische Studium noch mehr hervortritt und bei sämtlichen früheren Genien die Gestalt, wiewohl untersetzt, doch durchaus nicht voll blühend gebildet ist, giebt Donatello hier zum erstenmal die fleischigen Formen, welche den meisten Kindern im Alter von etwa drei Jahren eigentümlich sind. Diese Bildung behält Donatello jetzt für die Putten an seinen Werken während etwa eines Lustrums bei, worauf unser Künstler dann wieder auf eine grössere Schlankheit in der Gestaltung zurückkommt. Nur der Gesichtsausdruck der geflügelten Burschen am Verkündigungs-Tabernakel ist noch derselbe wie der ihrer Genossen in Siena und beweist uns, dass wir noch in einer früheren Periode von Donatellos Thätigkeit stehen. Antikes Studium verrät die auch hier noch zu Tage tretende Vorliebe für das Nackte, denn durch die aus einem sehr dünnen Stoff zu denkenden Gewandstücke, welche nur den Oberkörper, und diesen nicht einmal völlig, bedecken und Arme und Beine ganz frei lassen, scheinen die Körperformen fast vollkommen hindurch. Dieses so starke Hervortreten des Nackten in den Kindergestalten scheint mir für die Verfertigung des Tabernakels vor dem römischen Aufenthalte (also vor 1432) zu sprechen. Tschudi[1] setzt allerdings, durch den Vergleich auch der Putten an der Kanzel zu Prato (siehe Taf. I), dasselbe erst nach 1433 an. Eine grosse Ähnlichkeit mit den letzteren besteht ja zweifellos, aber andererseits ist es auffallend, dass mit dem römischen Aufenthalte beginnend die Kinderchen auf den Skulpturen Donatellos im allgemeinen mehr und mit weniger leichten Gewandstücken bekleidet sind, ausgenommen wenn dieselben direkt auf antike Vorbilder zurückgehen, oder nach solchen kopiert sind. Auch finden wir bei den Kindern der Kanzel zu Prato noch wieder einen Grad Realismus und natür-

[1] Tschudi, Donatello e la critica moderna, S. 19 oben.

liche Lebendigkeit mehr, so dass die Entwickelung der Kinderdarstellungen Donatellos in jeder Weise dafür spräche, das Verkündigungs-Tabernakel unmittelbar vor seiner Romreise anzusetzen. Da die Prato-Kanzel direkt nach Donatellos Rückkehr 1434 in Angriff genommen wurde, ist der Zeitraum, der zwischen der Verfertigung der beiden Kunstwerke liegt, ja auch kein so grosser, dass nicht gewisse Ahnlichkeiten in der Körperbildung und den Gesichtern, die übrigens ebenso an die Sieneser Putten erinnern, vollkommen erklärlich wären. Meine Ansicht teilen übrigens auch Semper[1] und Bode[2] (letzterer auch gerade wegen der Ähnlichkeit mit den Putten am Taufbrunnen zu Siena), welche das Cavalcanti-Denkmal ebenfalls der Periode vor der Romreise zuweisen. Auch am Bischofsstab des hl. Ludwig in Sta. Croce sind kleine, nackte, Schild haltende Genien angebracht, die für die Entstehung dieser Statue in dieser Periode sprechen dürften. — Ebenso befindet sich eine grosse Anzahl kleiner, ganz nackter, nach der Antike gebildeter Flügelgenien auf Donatellos Marmorrelief: «Tanz der Salome» im Museum zu Lille an der Architektur im Hintergrunde. Zwei derselben lagern am Giebelfeld links oben, während an der inneren Wand unter diesem Giebel in sehr origineller Weise die Beine von vier Putten auf zwei Reliefs, die dort zur Dekoration eingemauert gedacht sind, sichtbar sind; die Oberkörper sind vom Standpunkte des Beschauers als vom Vorbau verdeckt gedacht; endlich sind mehrere Genien unten an den Medaillons, welche die Wand hinter dem Gastmahl zieren, dekorativ verwandt. Rechts vorne auf der Treppe sitzt ein schlafendes Kind, bei welchem wir auch das Bestreben des Künstlers, den Körper nackt darzustellen, gewahren, denn das leichte Mäntelchen ist vollkommen nach hinten zurückgeschlagen[3]. Ausser den übrigen stilistischen Merkmalen, wegen

[1] Semper, Donatello, Leben und Werke, S. 55 ff.

[2] Text zu den Denkmälern der Renaissance-Skulptur, S. 23.

[3] Siehe dasselbe der Antike entlehnte Motiv beispielsweise: Garucci, Museo Lateranense, Tav. XIII. 5.

welcher Bode das Relief in diese Epoche setzt[1], dürften auch die Genien und das Kind in ihrer kleinen dicken Körperform und dem fast gesuchten Hervorkehren des Nackten diese Datierung rechtfertigen. Ferner dürften dem Stilcharakter nach in diese Periode noch einige Einzelputten-Statuen und Statuetten von Bronze zu setzen sein, die meist bis auf den Guss von des Meisters eigener Hand geschaffen sein dürften, jedoch nicht genau datiert sind. So dürften die Bronzeputten im South-Kensington-Museum zu London[2], und die Bronzebüste eines Amor im Besitz des Herzogs von Westminster zu London[3] hierhergehören, wie auch Bode annimmt[4]. Gesichtsausdruck und Körperbildung dieser Figuren ist noch ganz die der Flügelkinder, welche das Taufbecken in Siena zieren. Ebenso erinnert an diese in Form und Bewegung die kleine Bronzestatuette eines Amor im Berliner Museum. Dieselbe ist im Katalog als Werk Donatellos bezeichnet, jedoch von Bode weder in den «Italienischen Bildhauern der Renaissance», noch in der «Italienischen Plastik» erwähnt. Es ist ein lustiger kleiner Flügelknabe, der sein rechtes Bein bei ausgelassenem Tanze hoch in die Höhe gehoben hat; seine Ärmchen und Hände zeigen ein ähnliches, die Tanzbewegungen begleitendes Motiv, wie wir es auch bei anderen Amoretten Donatellos finden. Das Gesicht hat jedoch nicht den frischen, lachenden Ausdruck, sondern eher einen etwas griesgrämigen Zug, wie auch der ganzen Figur etwas die naturwahre Frische der Donatelloschen Gestalten fehlt, weswegen man sie vielleicht als eine Arbeit aus der Werkstatt Donatellos aus dieser Zeit bezeichnen dürfte.

---

[1] Text zu den Denkmälern der Renaissance-Skulptur in Italien, S. 20, abgeb. ebendort auf Taf. 60.

[2] Abb. Bode-Bruckmann, Taf. 63.

[3] Abb. Bode-Bruckmann, Taf. 64.

[4] Text zu den Denkmälern der Renaissance-Skulptur, S. 20.

2. Die Flügelkinder Donatellos von 1432—1444.

In den Jahren 1432—1433 weilte Donatello in Rom. Es ist das der einzigste Aufenthalt unseres Meisters daselbst, der wissenschaftlich feststeht und auch datiert ist durch die Nachricht Vasaris, dass Donatello zur Zeit der Krönung Kaiser Sigismunds (1433) in Rom war und die Festdekorationen hierfür entwarf und anordnete. — Gewiss hat Donatello auch in Rom das Studium der Antike an den alten Denkmälern eifrig gepflegt, doch ist jetzt allgemein anerkannt, dass dies Studium an den während und nach dem römischen Aufenthalt geschaffenen Werken nur in sehr geringem Grade mehr hervortritt als an den früheren, welche Erscheinung ihren Grund hauptsächlich darin hat, dass unserm Künstler die Antike hier ja nicht zum erstenmal entgegentrat, er dieselbe vielmehr bereits während seiner ganzen Künstlerlaufbahn studiert hatte. Dasselbe gilt im allgemeinen auch für die Putten-Gestalten; doch kommen immerhin einige neue Elemente in Rom in die Darstellungsart derselben hinein, welche stilistisch zur Datierung von Werken von Bedeutung sein können, so dass auch im Entwickelungsgang der Genien Donatellos hiermit eine neue Periode beginnt. So erscheinen von jetzt ab die Kinderengel unseres Meisters an seinen Monumenten zuerst in grösseren Gruppen vereinigt, was man vielleicht als eine Frucht der Studien in Rom ansehen könnte, ferner sind seine Flügelkinder auf den beglaubigt in Rom und unmittelbar nach dieser Reise geschaffenen Werken, wie bereits im vorhergehenden erwähnt wurde, im allgemeinen ziemlich reichlich bekleidet[1]. Es kommen allerdings auf den Feldern der Prato-Kanzel bereits wieder einzeln ganz nackte Gestalten vor, doch treten dieselben sehr in den Hintergrund; ebenso bilden die in direkter Anlehnung an antike Gemmen und Sarkophage geschaffenen Kompositionen eine Ausnahme;

[1] Dies erwähnt auch Gnoli in dem Aufsatze: Le opere di Donatello in Roma: Archivio Storico, 1888, Heft I, S. 25.

doch werden wir von nun ab selbst in der späteren Zeit, in welcher Donatello das Nackte wieder sehr bevorzugt, an seinen Kunstwerken, neben ganz unbekleideten, stets einzelne der Putten mit, wenn auch nur ganz wenigen, Gewandstücken bekleidet finden, was zur mannigfacheren Belebung des Ganzen dient, wir aber an den Genien der früheren Zeit nirgends finden. Die Putten am Verkündigungs-Tabernakel in Sta. Croce mit ihren ganz dünnen schleierartigen Hemdchen bilden den Übergang von den ganz nackten zu den mit dichteren Stoffen bekleideten der römischen Periode.

Zwei Werke sind uns aus der kurzen Zeit, während welcher Donatello in Rom weilte, erhalten, das Tabernakel in der Peterskirche, welches Vasari erwähnt und welches vielleicht zu den für die Krönung Kaiser Sigismunds geschaffenen Dekorationsarbeiten gehört[1], und die Grabplatte des Giovanni Crivelli in Sta. Maria in Araceli, welche durch des Meisters Namensinschrift als seine Arbeit gekennzeichnet ist[2]. An diesen beiden Monumenten sind Genien und geflügelte Kindergestalten dekorativ verwendet; besonders zahlreich am Marmortabernakel in der Peterskirche. Zum erstenmal sehen wir hier Kinderengel in grösseren Gruppen zu je drei an beiden Seiten vereinigt, auf den Konsolen der das Tabernakel einfassenden korinthischen Pilaster stehen; die beiden zunächststehenden sind in Anbetung versunken, während der dritte an jeder Seite in naturalistischer Weise halb andächtig, halb neugierig um die Ecke lugt. Sie sind mit am Rumpf gegürteten Tuniken bekleidet, welche an der Seite unten geöffnet sind, die Beine frei lassend, so dass an diesen die Kunst in der Behandlung des Nackten zu Tage tritt; eine von Donatello stets bevorzugte Art der Drapierung.

[1] Dasselbe war lange vollkommen verschollen, bis Schmarsow es im Jahre 1886 in einem verborgenen Raume der Peterskirche wieder entdeckte und in seiner Festschrift «Donatello» veröffentlichte. Jetzt auch Abbildungen bei Bode-Bruckmann, Taf. 76, und Photogr. Al. Nr. 19651.

[2] Siehe über die Werke Donatellos in Rom auch den Aufsatz von D. Gnoli, Archivio Storico, 1888, S. 24 ff.: Le opere di Donatello in Roma.

Ein ähnliches Motiv in der Gewandung zeigen die oben am Gesims stehenden Engelchen, von denen die vorderen den Vorhang über der Grablegung zurückhalten; hier liegt das Gewand noch etwas enger am Körper an, so dass man im wesentlichen die Formen desselben erkennt, doch ist der Stoff auch hier nicht so leicht und vollkommen durchsichtig wie bei den Putten des Verkündigungs-Tabernakels. Alle diese Engelchen sind frei aus dem Leben gegriffene, naturwahre Kindergestalten, während die zu beiden Seiten des Giebels am Mittelschreine liegenden Genien, in denen, wie Semper bemerkt[1], bereits das Motiv von Michelangelos Figuren des Tages und der Nacht am Grabmal Giuliano de' Medici vorgebildet ist, und die vier Medaillon haltenden Genien unten, wieder mehr Anlehnung an die Antike verraten; doch trotz dieser Anlehnung sind sie gewandet, wenn auch nicht in dem Masse wie die zuerst genannten; die letzteren unterscheiden sich nur durch die Bekleidung von denen am Coscia-Grab und am Sarkophag des Giovanni Medici. In der Ausführung zeigen auch sie den Anteil von Gehülfen, welche Donatello auch sonst wahrscheinlich bei der Herstellung des etwas flüchtige Arbeit verratenden Tabernakels in Anspruch zu nehmen genötigt war[2]. Auch zu Häupten der Grabplatte des Giovanni Crivelli in Sta. Maria in Araceli halten zwei schwebende Genien einen das Wappen umgebenden Kranz, leider sind auch sie, wie die ganze Grabplatte, sehr abgetreten; sie sind dem bekannten antiken Sarkophagmotiv nachgebildet, und trotzdem vollkommen bekleidet, und zwar erinnern die fliegenden Gewänder, wie Gnoli bemerkt, an die der antiken Viktorien, denen sie auch entlehnt sein dürften, denn Eroten werden auf den antiken Sarkophagen stets ent-

---

[1] Semper, Donatello, Leben und Werke, 1887, S. 62. Übrigens werden wir weiter unten S. 76 an der einen Seite des Sockels der Judith zwei lagernde, schlafende Genien finden, welche ebenfalls an diese Gestalten Michelangelos erinnern.

[2] Siehe Schmarsow, Donatello, S. 33.

weder ganz unbekleidet oder nur mit einer kleinen Chlamys angethan dargestellt, welche so vollkommen nach hinten zurückfällt, dass für den Beschauer die Körperformen vollkommen zu Tage treten[1]. Dies sind die einzigen Werke, welche beglaubigt von Donatello während seiner Anwesenheit in der ewigen Stadt geschaffen sind. Gnoli und Bode[2] glauben denselben noch das Marmorrelief der Schlüsselübergabe im South-Kensington-Museum in London dem Stilcharakter nach hinzufügen zu können. Hinter dem segnend die Schlüssel übergebenden Christus auf diesem Relief schauen aus den Wolken zwei Engelchen in Halbfigur heraus, zwei andere in ganzer Figur schweben darüber; letztere sind mit langen Tuniken in der Art der anbetenden Engel am Ciborium (nur ungegürtet) vollkommen bekleidet, was ebenfalls ein Merkmal sein dürfte, dass die Datierung des Reliefs in diese Zeit die richtige ist. — Aus demselben Grunde möchte ich an dieser Stelle noch ein zweites Marmorrelief, den von Engeln beweinten Christus im South-Kensington-Museum, anschliessen (Bode-Bruckmann, Taf. 66). Die Bekleidung, welche aus langen Tuniken besteht, unter welchen noch kürzere gegürtete Chitone sich befinden, findet sich so vollkommen nur an Werken Donatellos aus dieser Zeit; sie gleicht einerseits in manchem derjenigen der Engel am Ciborium, andererseits der tanzenden Kinder (namentlich der linken Reliefs) an der Aussenkanzel in Prato. Auch die skizzenhafte Anordnung anderer Engel im Hintergrunde (also Gruppenbildung) findet sich in dieser Weise unter den datierten Arbeiten zuerst an dieser Kanzel, jedoch an keinem Werke, das vor der Romreise geschaffen ist. Auch die gedrungene, volle Körperbildung ist diejenige dieser Epoche, ja zwei der Köpfchen der Engel des Hintergrundes finde ich fast genau am zweiten

[1] Siehe Beispiele bei Garucci (z. B. Museo Lateranense, Tav. XLII. 5. Andere in Storia dell' Arte Cristiana).

[2] Bode-Bruckmann, Denkmäler der Renaissance-Skulptur, S. 26, abgeb. ebendort, Taf. 76.

Felde von links der Prato-Kanzel wieder. Somit möchte ich annehmen, dass diese Arbeit etwa gleichzeitig mit den Entwürfen der am frühesten geschaffenen Reliefs der Prato-Kanzel, also vielleicht noch in Rom, vielleicht auch direkt nach der Rückkehr in Florenz entstanden ist, jedenfalls in den Jahren 1433—1434.

Unmittelbar nach Donatellos Romreise wurde die Aussenkanzel des Domes zu Prato in Angriff genommen. Dieselbe war ihm bereits 1428 in Auftrag gegeben und sollte vertragsmässig schon 1429 fertig sein. Aber während Donatellos Abwesenheit von Toscana blieb die Arbeit vollkommen liegen. Erst 1434 wird wieder ein neuer Vertrag geschlossen und 33 Tage später ist das erste Feld fertig; die ganze Kanzel aber wurde nicht vor 1438 vollendet[1].

Sieben durch korinthische Pilaster voneinander geschiedene Reliefs mit Kindertänzen zieren die Kanzelbrüstung. Donatellos Eigenart und Fähigkeit in der Darstellung derb-fröhlicher Kinder haben wir bereits bei Betrachtung der Sieneser Putten und anderer derartiger Figuren kennen gelernt; doch waren dies stets einzeln für sich stehende Putten; hier sehen wir zum erstenmal eine ganze Schar dieser geflügelten Kinderchen gemeinsam mit Tanz und Spiel in derber, urwüchsiger Ausgelassenheit sich tummeln (s. Taf. I). Die Gesamtkomposition der Flügelkinder in scharenweiser Gruppierung zu munterem Spiele ist echt römisch antik, und gewahren wir daher hierin einen erneuten, durch den Aufenthalt in Rom entstandenen Einfluss antiker Kunst auf Donatello, dagegen zeigen die einzelnen Kindergestalten, welche ganz frei aus dem Leben gegriffen sind, gegenüber den Einzelputten der vorigen Epoche eine viel grössere Selbständigkeit und Unabhängigkeit von den antiken Vorbildern. In diesen beiden Dingen beruht ein grosser Fortschritt, den die

---

[1] Das urkundliche Material hierüber ist veröffentlicht in der Schrift von Cesare Guasti: Il pergamo di Donatello pel Duomo di Prato (Firenze, 1887).

Aussenkanzel von Prato in der Entwickelung von Donatellos Puttengestalten aufweist.

Betrachten wir nun die einzelnen der sieben Felder genauer[1], so werden wir freilich finden, dass dieselben in der Ausführung und Behandlung manches zu wünschen übrig lassen, und alle in der Ausarbeitung der Einzelheiten sehr voneinander abweichen, so dass eine ganze Reihe verschiedener Schüler und Gehülfen an derselben thätig gewesen sein muss. Urkundlich sind uns nur Michelozzo und Pagno di Lapo Portigiani erwähnt, doch ist nicht überliefert, welche Reliefs von ihrer Hand gefertigt sind, auch lässt sich noch die Mitarbeit mehrerer anderer unbekannter Gehülfen unterscheiden. Von dem Architekten Michelozzo mag, ausser der Bildhauerarbeit nach Donatellos Zeichnung, im wesentlichen das Architektonische auch dem Entwurf nach stammen. Beginnen wir unsere Betrachtung zur Scheidung der Anteile der verschiedenen Schülerhände mit dem ersten Relief links (Al. Nr. 10149) vom Markt aus gesehen, an der Wand, welche die Front der Kirche bildet, so werden wir gleich bei diesem durch gewisse Einzelheiten an Michelozzo, den einzigen Mitarbeiter, mit dessen Puttengestalten wir uns schon näher beschäftigt haben, erinnert. — In lustigem Reigentanze schwingt sich hier eine frohe Schar von fünf Kinderchen, welche in ihrer urwüchsigen Frische sicher von Donatello erfunden sind, wie überhaupt alle Felder der Kanzel; ebenso geht auch die Drapierung der Gewänder, welche hier aus den langen Tuniken bestehen, die wir zuerst am Ciborium in der Peterskirche fanden, auf die Zeichnung des Meisters zurück, weswegen wir diese später zusammenhängend behandeln werden. In der Ausführung, welche wir hier zunächst zu besprechen haben, fällt die Behandlung der Haare auf, welche besonders bei den zwei vorderen sehr tief heraus-

[1] Abbildungen: Bode-Bruckmann, Taf. 78—81. Photogr. Al. Nr. 10147 bis 10153.

gearbeitet sind; die Locken fallen in grosser Fülle, und zwar stets in Büschel zu zwei oder drei zusammenklebend, worauf dann zur Hervorbringung der Schattenwirkung wieder eine tiefere Einbohrung in den Marmor erfolgt; diese Art der Haarbehandlung findet sich genau ebenso an den zwei halbnackten, jugendlichen Figuren, auf dem den Abschied des Toten darstellenden Relief in Montepulciano. Auf eine grosse Ähnlichkeit in der Bildung des Mundes und der Lippen des lachenden Kindes linker Hand an jenem Relief mit dem zweiten Putto von links am Puttentanz, den wir augenblicklich betrachten, wies ich bereits an anderer Stelle, S. 38, hin. Sodann zeigt die Kinderfigur zu äusserst rechts in diesem Tanze in der Bildung der Nase, sowie überhaupt des ganzen Gesichtes wieder ähnliche Formen, wie die der drei von mir besonders verglichenen Putten am Coscia-Grab, am Altar zu Montepulciano und Grabmal Giovanni Medici, die ich bereits dem Michelozzo zuerteilte. Ferner erinnern auch der zweite Putto von rechts und der hintere nackte in ihrem fröhlichen Liebreiz an die Wappen haltenden Genien am Mediceer-Portal in Sta. Croce. Deswegen glaube ich, das erste Feld links an der Aussenkanzel zu Prato der Ausführung nach dem Michelozzo zuweisen zu können[1] und von diesem wieder zurückschliessend auch das den Abschied des Toten darstellende Relief zu Montepulciano, welches wir bis jetzt noch nicht näher bestimmten, das aber auch schon der vollendet schönen jugendlichen Gestalten wegen schwerlich von einem unbedeutenden Werkmeister ausgeführt sein dürfte.

Das zweite Feld von links (Al. Nr. 10151) zeigt uns einen Tanz von vier Putten, zu dem der fünfte mit einem Horne bläst. Motiv der Körperbewegung und Anordnung des

[1] Auch Semper (Donatello 1887, S. 55) sagt von diesem Felde, dass Michelozzo an demselben besonders beteiligt gewesen zu sein scheine, ebenso wie an den zwei äussersten Reliefs rechts, welche letztere mir aber einen von dem äussersten links abweichenden Charakter zu tragen scheinen.

Ganzen gleicht sehr dem ersten Relief, doch zeigt die Ausführung grosse Verschiedenheiten. Dieselbe ist viel flacher, die Haare sind nicht so lose gebildet, die Federn der Flügel viel feiner und detaillierter, die Hände sind grösser, die Finger lang und dünn und in den Gelenken etwas krallenartig gebogen, die Gewänder sind sehr flach behandelt und liegen eng am Körper an, welche Eigentümlichkeiten an Agostino di Duccio erinnern. — Die drei nun folgenden Puttentänze werden als die besten und diejenigen, welche am meisten den Charakter Donatellos verraten, meist zusammen genannt, doch zeigen auch sie noch wieder gewisse Verschiedenheiten, namentlich in der Behandlung der Flügel, welche die Ausführung durch verschiedene Werkmeister beweisen. — Auf dem dritten Felde von links (Taf. I nach Al. Nr. 10153) ist ein munterer Tarantellatanz dargestellt, dessen Bewegungen bei glücklichster Gruppierung in der naturwahrsten Weise erscheinen. Die Fröhlichkeit der kleinen Burschen ist durch munteres Lächeln auf den derb realistischen Gesichtchen zum Ausdruck gebracht. Die Federn der Flügel sind breit und jede hebt sich von der anderen plastisch ab; das Haar, welches wie in der Natur bei jedem Kinde verschieden ist, zeigt ebenfalls eine Behandlung in grossen Linien, wie auch die Gewandbehandlung. Alles verrät den tüchtigen Meister, der sich nicht in die Details verliert und mit wenigen markigen Zügen die Natur zu erreichen versteht; von den sieben Reliefs der Kanzel dürfte dies wohl das beste sein. — Das folgende mittelste Feld (Al. Nr. 10150) ist auch gut durchgeführt, doch weicht es in der Behandlung der Einzelheiten von den eben beschriebenen etwas ab, die Gesichter sind nicht so lebensvoll und schalkhaft, und die Flügel sind kleinlicher und nicht so locker und lose behandelt, die Federn, auch des oberen Teils der Flügel, sind länglicher und sitzen fest aneinander und sind überhaupt sehr handwerksmässig gearbeitet. — Offenbar wieder ein anderer Werkmeister meisselte das nun folgende dritte Relief von rechts (Al. Nr. 10148).



Drittes Feld links der Aussenkanzel zu Prato.

Weber, Die Entwickelung des Putto in der Plastik der Frührenaissance. Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.



Die drei hübschen Kinderchen linker Hand zeigen bei guter Anatomie allerdings die gleiche natürliche Frische in der Bewegung, wie die des dritten Feldes von links, doch unterscheidet sich die Haarbehandlung deutlich von letzteren, sowie von denen des mittleren Feldes, auch ist der vordere Putto rechts in der Ausführung bedeutend weniger gelungen, besonders das Gesicht ist ziemlich leblos und etwas verzerrt, welche Ungleichheiten in der Güte der Arbeit sich an den übrigen Feldern nicht findet. — Wiederum von allen bisher betrachteten vollkommen verschieden ist das angrenzende zweite Feld von rechts (Al. Nr. 10147). Bei diesem fällt am Original eine besonders starke Abrundung der Figuren nach hinten und Loslösung vom Hintergrunde bei sehr glatter Marmorbehandlung auf. Der Gesichtsausdruck ist ziemlich starr, die Faltengebung der Gewänder kleinlich. — Das siebente und letzte an der rechten Seite der Kanzel, an die Kirchenmauer anstossende Relief (Al. Nr. 10152) ist in der Ausführung ganz plump und gering und wohl nur von einem Steinmetzen gemeisselt; nur die geschickte Komposition dieses frohen Kinderreigens verrät, dass der Entwurf von der Meisterhand Donatellos stammt.

So trägt also jedes Feld seinen besonderen Charakter in der Behandlung, und scheint daher ein jedes von einem anderen Schüler oder Werkmeister ausgeführt zu sein. Von Namen konnten wir bis jetzt nur für das erste Feld von links den des Michelozzo nennen, durch den Vergleich mit anderen Arbeiten von seiner Hand; auch hat derselbe ja urkundlich an der Kanzel mitgearbeitet. Um wenigstens noch für einige der übrigen Reliefs vermutungsweise bestimmte Mitarbeiter der Werkstatt Donatellos zu erkennen (für alle dürfte dies nicht möglich sein, da wir über den Schülerkreis Donatellos in dieser Zeit zu wenig Bestimmtes wissen), müssen wir uns in der Reihe der Künstler, welche Donatellos Einfluss zeigen und um diese Zeit in seiner Werkstatt beschäftigt gewesen sein können, umsehen und eine Abschweifung zur Be-

trachtung ihrer Putten und Engelgestalten an selbständigen Werken unternehmen. Doch wollen wir hierzu erst übergehen, nachdem wir die fast gleichzeitig, ebenfalls mit Gehülfen gearbeitete Kanzel in der Domopera kennen gelernt haben, um auch diese mit in den Vergleich hineinzuziehen.

Doch, so möchte man vielleicht fragen, haben denn Monumente, welche so ausschliesslich von Schülern ausgeführt sind, überhaupt noch eine Bedeutung im Entwickelungsgang Donatellos? Diese Frage muss entschieden bejaht werden. In den Details der Linienführung, der Anatomie, der Faltengebung der Gewänder konnten die Schüler Fehler machen, gleichwie auch in diesen Dingen ihre individuellen Eigentümlichkeiten hervortreten; das eigentlich Künstlerische aber, die geniale Komposition, wie auch die Formen der Körper im allgemeinen, ob schlank, ob gedrungen, werden von den Gehülfen möglichst genau nach den Zeichnungen ihres Meisters kopiert, was die gleichen echt Donatelloschen in allen Teilen wiederkehrenden Motive beweisen, so dass wir derartige Werke hinsichtlich der obengenannten Punkte trotz aller Gehülfenarbeit getrost in die Entwickelungsgeschichte des Meisters einreihen können. Auch in der Drapierung der Gewänder (von der die Behandlung der einzelnen Falten wohl zu scheiden) haben die Schüler sich meiner Überzeugung nach sicher an die Zeichnung des Meisters gehalten; denn es ist hierin an der Kanzel zu Prato selbst eine gewisse Entwickelung zu erkennen, welche vollkommen unabhängig von der Güte der Ausführung der einzelnen Felder ist, und zwar zeigen dieselben je weiter nach links, je reichlichere Gewandung, während die Flügelkinder der Reliefs der rechten Seite wieder grössere Hervorkehrung des Nackten zur Schau tragen[1]. Die Gewandung der Kinderchen des links an die Kirchenwand anstossenden Reliefs, das wir in der Ausführung

[1] Hierauf machte bereits W. Pastor, Donatello, eine evolutionistische Untersuchung (Giessen 1892), aufmerksam.

dem Michelozzo zuerteilten, ist noch fast die gleiche, wie die der Engel am Ciborium in der Peterskirche, auch die Art der Gürtung der langen Tuniken ist dieselbe. Auch das folgende Feld zeigt noch wenig Veränderung; nur ist an diesem bemerkenswert die Gewandung des ersten Putto von rechts; ein schürzenartiges Kleidungsstück, welches den oberen Teil des Körpers ganz frei lässt, ist um den Leib durch eine eigentümliche breite Binde gegürtet, welches hier zum erstenmal auftretende Motiv darum interessiert, weil es, wohl von Donatello übernommen, an den Putten der venezianischen Kunst des Quattrocento häufig wiederkehrt (so beispielsweise am Portale der Scuola di San Marco, welches den Lombardi zugeschrieben wird). An dem nun folgenden meisterhaften Tanze treten die Körperformen schon wieder etwas mehr aus den Gewändern hervor, und die Bübchen der jetzt nach rechts hin anschliessenden Felder sind bereits mit fast den gleichen leichten Hemdchen und Tüchern bekleidet, wie wir sie bei ihren Genossen am Orgellettner in Florenz finden werden. Demnach möchte ich annehmen, dass die einzelnen Reliefs der Kanzel nach und nach von Donatello entworfen sind, und zwar die der linken Seite zuerst, gleich nach der Rückkehr von Rom, hingegen je mehr nach rechts, je später. Endlich sei noch erwähnt, dass einige Putten des Hintergrundes, auch auf den früheren Reliefs, bereits wieder ganz nackend gebildet sind, wie überhaupt Donatello den Höhepunkt der Vorliebe für die reichere Bekleidung seiner Putten bereits überschritten hat und von jetzt ab wieder mehr das Bestreben zeigt, die reinen Formen des kindlichen Körpers möglichst unbehindert zum Ausdruck zu bringen, wie wir dies am Orgellettner noch deutlicher erkennen werden. Doch wollen wir, bevor wir zu diesem Kunstwerke übergehen, noch einen Blick werfen auf das kunstvolle Bronzekapitäl unter dem «Pulpito della Cintola», welches ebenfalls mit einer ganzen Schar munterer Genien geziert ist (Photogr. Al. Nr. 10154). Gegossen ist das Kapitäl urkund-

lich von Michelozzo; es ist versucht worden, dasselbe ganz, auch dem Entwurf nach, diesem Künstler zuzuschreiben[1], mit der Begründung, dass der Typus der Kinderfigürchen bei Donatello sich sonst nicht finde; ich kann dem nicht zustimmen; schon die in der Mitte mit Blume oder Rosette geschmückten Haarkränze und Binden sind eine echt Donatellosche Dekoration. Es sei zugegeben, dass es für die lagernden Genien unten, was den Gesichtsausdruck anbelangt, vielleicht keine absolute Analogie unter den Puttengestalten Donatellos giebt, doch zeigen dieselben mit denen Michelozzos erst recht keine Verwandtschaft; auch hat Donatello speciell den Gesichtstypus seiner Genien sehr mannigfaltig gegeben, und die ganzen Gestalten, wie auch der reizende, neckende, von oben herabblickende Genius zeigen eine Meisterschaft in der Kinderbildung, wie sie nur Donatello in dieser Zeit besass; ferner zeigt das Kapitäl auch in den architektonischen Teilen, sowie in der Anordnung des Rankenwerks, in welchem kleinere Genien gleich Schmetterlingen herumklettern oder lagern oder aus einer Blume hervortauchen, eine so freie Ausbildung und Verwendung antiker Motive, wie wir sie nur bei Donatello finden; nur sein Genie vermochte ein solches Kunstwerk, welches auch in den Details der Ausführung so vorteilhaft von den Marmorreliefs darüber absticht, zu schaffen. Bemerkenswert ist noch, dass Donatello seine Kinderchen hier einmal wieder alle vollkommen nackend gebildet hat wie in der früheren Epoche; es mag sich dies durch die starke Anlehnung an antike Motive erklären.

Dies Bronzekapitäl ist wohl so ziemlich die letzte Arbeit gewesen, bei welcher Michelozzo Donatello im Gusse beistand; um diese Zeit verlässt derselbe das Atelier des grossen Bahnbrechers in der Skulptur der Frührenaissance. An den Monumenten, die unter seiner Beihülfe von Donatello geschaffen

[1] Hans Stegmann, Michelozzo di Bartolommeo (Münchener Habilitationsschrift, München 1888), und W. Pastor, Donatello, eine evolutionistische Untersuchung (Giessen 1892).

sind, glaube ich also, um noch einmal zusammenzufassen, dass unter den Putten die auf S. 40 aufgezählten Genien an den Grabdenkmälern, und das erste Relief links der Prato-Kanzel von seiner Hand gemeisselt sind.

Endlich sei, da mit dem Ausscheiden Michelozzos aus Donatellos Atelier auch wir in dieser Arbeit von ihm Abschied nehmen, an dieser Stelle noch das von diesem Künstler geschaffene Marmorportal der Mediceerbank in Mailand erwähnt, welches sich jetzt im Museo Archeologico daselbst befindet; da Michelozzo dieses wahrscheinlich gemeinsam mit Gehülfen ausführte[1], und es daher in den Details kein gutes stilkritisches Merkmal bietet, so habe ich es bisher nicht zum Vergleich herangezogen. Oben in der Mitte des sehr bizarr-phantastisch dekorierten Portales halten zwei der Antike nachgebildete, sehr schlanke, schwebende Genien das in einem Kranze befindliche Wappen; dieselben zeigen wieder das bekannte feine Lächeln des Mundes. Den Abschluss der phantastischen Dekoration der Seiten bilden zwei kleine, dicke Kinderfigürchen, welche scherzhafte Motive zeigen; der zur Rechten schaut entsetzt in die schwindelnde Tiefe, der linke lehnt sich in etwas ungeschickter Stellung seitlich an und lächelt dem Beschauer vergnüglich zu; diese Kinder erinnern in der fleischigen Körperbildung und dem Gesichtsausdruck in höherem Grade als die Wappen haltenden der Mitte an das betreffende Relief der Prato-Kanzel und dürften vielleicht am ersten auch von Michelozzo selbst ausgeführt sein. Man sieht, dass Michelozzo in diesen nicht nach der Antike kopierten, sondern frei erfundenen Kinderchen mit Lust verwertet, was er bei Donatello gelernt; doch wie weit bleiben diese steif dastehenden Figürchen hinter den lebensvollen Bübchen Donatellos zurück, und zwar auch hinter denen, die nicht von diesem selbst ausgeführt sind; ein Beweis, wie der Entwurf des Meisters einem Kunstwerke den

[1] Siehe Burckhardt-Bode, Cicerone, S. 373 m.

Geist aufprägt, den die Ausführung durch Schülerhand, wenn auch schädigt, doch nie verwischt.

Ein kleiner Johannesknabe in Terracotta im Bargello (Al. Nr. 3715), der dem Michelozzo zugeschrieben wird, ähnelt ebenfalls in manchem den Putten des betreffenden Kanzelreliefs in Prato.

Doch kehren wir zu Donatello zurück, welcher fast gleichzeitig mit der Kanzel in Prato im Jahre 1433 die bereits 1431 bestellte Sängertribüne für den Dom in Florenz begonnen hatte, welche jedoch erst 1440 vollendet wurde[1]. Die tanzenden Engelchen, die sich an der Ballustrade derselben in ähnlicher Weise wie in Prato in wildem Reigen tummeln und sich auch hier von einem mosaizierten Goldgrunde vorteilhaft abheben, weisen jedoch einen Fortschritt gegenüber denen an der dortigen Kanzel auf, weswegen der Entwurf wohl jedenfalls späteren Datums, als der für die Prato-Kanzel sein dürfte. An letzterer Kanzel waren die Tänze trotz aller Lebendigkeit und Frische doch noch etwas beengt und zusammengedrängt, was auch wesentlich durch die architektonische Gliederung der Kanzel von Michelozzo, durch welche Donatello für die einzelnen Scenen auf die engen Felder beschränkt war, hervorgerufen wurde. Der Orgellettner ist auch in seinen architektonischen Teilen ein Werk Donatellos, und so stehen figürlicher Schmuck und Architektur mehr im Einklang und passen sich hinsichtlich des Raumes mehr aneinander an. Die Säulchen, welche die Brüstung tragen, stehen lose und sind so weit vorgesetzt, dass die Reigen dahinter fortlaufend gebildet werden konnten, wodurch die muntern Bübchen und Mädchen sich freier und ungezwungener bewegen können, und die ganze Komposition der Tänze eine leichtere wird.

Sodann ist auch in den feineren und schöneren Körperformen und Verhältnissen der einzelnen Figuren ein grosser

[1] Abbildungen: Bode-Br., Taf. 83—86. Photogr. Al. Nr. 2559—2564. Einen Teil siehe Taf. II.

Fortschritt zu gewahren. Ferner sind die Flügelkinder, namentlich der vorderen Längsseite, hier viel schlanker gebildet, welche Form wir für die folgende Zeit charakteristisch finden werden, während Donatello bisher, und besonders in Rom, und unmittelbar nach der Romreise, die vollen, fleischigeren Formen bevorzugte. Die Kinder der Seiten des Lettners sind auch noch gedrungener gebildet, weswegen dieselben dem Entwurf nach der Vorderseite vorangehen dürften[1]; die lange Hauptseite dürfte erst in der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre entstanden sein. Die treffliche, auf malerisch dekorative Fernsicht berechnete, nicht ins Detail zu weit eingehende Behandlung der Gestalten, die sich übrigens auch schon, wenn auch noch nicht so ausgeprägt, an der Prato-Kanzel findet, hob bereits Vasari hervor. Diese Vorteile kommen jetzt, wo die Kanzel im Museo Sta. Maria del Fiore in der Höhe in einem grossen Raume angebracht ist, wieder zur Geltung, doch dürften sie, da sie auch für dämmeriges Kirchenlicht berechnet sind, an ihrem ursprünglichen Platze im Dome immer noch besser gewirkt haben. Die meisten der tanzenden Flügelkinder sind auch hier bekleidet, doch tritt bereits wieder mehr die Neigung Donatellos zur Wiedergabe der reinen Körperformen des Kindes hervor, wie wir es bereits an den Feldern der rechten Seite der Prato-Kanzel gewahrten, nur hier an der Sängertribüne noch in etwas verstärktem Masse, indem einerseits die Gewänder den Körper nicht mehr so vollkommen bedecken wie an seinen Engelkindern der römischen Zeit, andererseits sie sich sehr eng an die Körper anschliessen und dadurch die Formen wieder mehr durchscheinen lassen[2]. Auch dies trägt viel dazu bei,

---

[1] Dies nimmt auch Pastor an: Donatello, evolutionistische Untersuchung.

[2] Hinsichtlich der Bekleidung könnte deswegen das Verkündigungs-Tabernakel in Sta. Croce auch am Ende der dreissiger Jahre, etwa gleichzeitig mit dem Orgellettner, geschaffen sein, doch hindert an dieser Datierung die volle fleischige Gestalt jener Flügelknaben und die geringere Wildheit in den Bewegungen.

dass die Bewegungen der Kleinen an der Orgeltribüne so viel freier und anmutiger sind als in Prato. Dies hat auch Donatello selbst erkannt, denn von nun an sehen wir seine Freude am Studium des Nackten beim Kinde sich wieder steigern und ihn nie ganz verlassen, so dass er also die reichliche Bekleidung nur in einer sehr kurzen Periode anwandte, die aber darum nicht minder lehrreich für den Künstler war, denn er lernte in ihr die unbestreitbaren Vorzüge, welche eine richtig angewandte Gewandung für die malerische Belebung der Puttenspiele hat, kennen und wendet sie demgemäss in leichter Form bis an das Ende seiner Künstlerlaufbahn an, doch so, dass in grösseren Kindergruppen sich meist bekleidete und unbekleidete Figürchen nebeneinander in mannigfaltiger Abwechslung bewegen. Alle diese Dinge sind durch den Entwurf von Donatello selbst gegeben; an der Ausführung der Sängertribüne beteiligten sich jedoch ebenfalls verschiedene Gehülfen, was an den weniger gelungenen Seiten deutlich erkennbar ist. Die Vorderseite enthält zwei verschiedene, genau in der Mitte sich berührende spielende Kindergruppen und ist auch in der Ausführung ausgezeichnet gearbeitet, weshalb Tschudi[1] glaubte, dieselbe sei von des Meisters eigener Hand hergestellt; bei näherer Betrachtung sind jedoch zwei verschiedene Hände zu unterscheiden; denn sowohl der Gesichtstypus, wie die Bildung der Flügel und die Behandlung des Nackten weichen in den zwei Werkstücken der Vorderseite, deren jedes gerade eine der beiden spielenden Gruppen enthält, deutlich voneinander ab. Links[2] ist alles derber und breiter, die Gesichter sind pausbäckig und derb-naturalistisch, die Federn der Flügel sind kurz und breit, die Beine dick und fleischig. In der rechten Hälfte sind die Figuren viel sorgfältiger und feiner gearbeitet, die Gesichter sind lieblicher, die Flügel bestehen aus einer grossen

[1] Donatello e la critica moderna, S. 16.

[2] Photogr. Al. 2560 und 2561. Unsere Tafel II zeigt nur einen Teil der linken Hälfte der Vorderseite.



Einzelteil der linken Hälfte der Vorderseite des Orgellettners im Museo di Sta. Maria del Fiore zu Florenz.

Weber, Die Entwickelung des Putto in der Plastik der Frührenaissance. Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.





Taf. III.



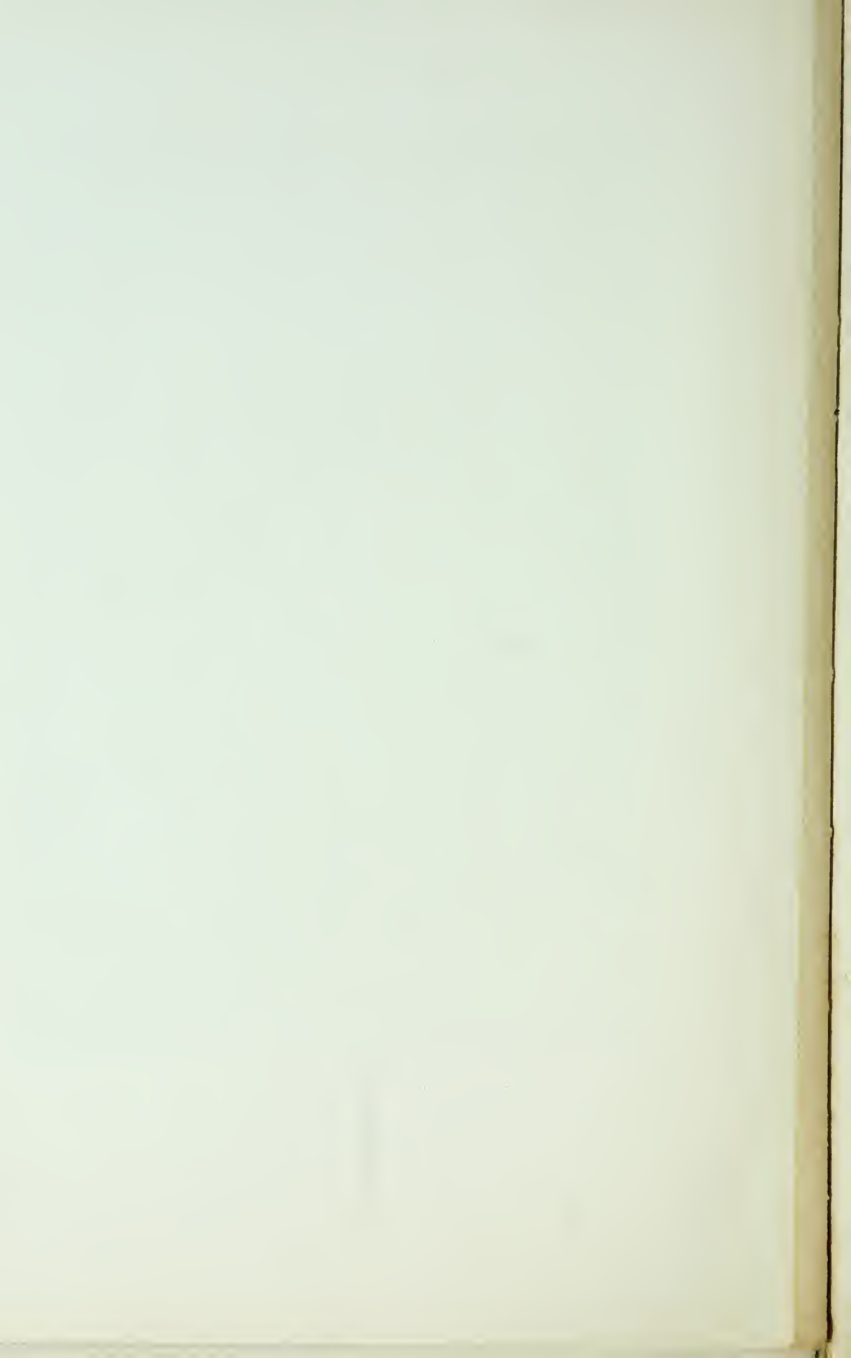
Lavabo von Buggiano in der neuen Sakristei des Domes von Florenz.

Weber, Die Entwickelung des Putto in der Plastik der Frührenaissance.
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.



Lavabo von Buggiano in der alten Sakristei des Domes von Florenz.

Weber, Die Entwickelung des Putto in der Plastik der Frührenaissance.
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.



Anzahl kleiner, feiner Federchen, die Beine sind anatomisch viel besser durchgeführt und viel schlanker, auch die Blätter, Blüten und Früchte am Boden sind mit grösserer Liebe und Sorgfalt behandelt, weswegen ich mich Bodes Ansicht[1] anschliesse, dass zwei verschiedene Hände die Vorderseite ausgeführt haben. — Für die linke Seite nennt Bode[2] Buggiano unter Fragezeichen. Dieser mit seinem eigentlichen Namen Andrea di Lazzaro Cavalcanti heissende Künstler war 1412 geboren und ein Adoptivsohn des Architekten Filippo Brunelleschi. Dass der berühmteste Architekt damaliger Zeit dem bekannten und bedeutenden Bildhauer, mit dem er überdies persönlich nahe befreundet war, seinen Adoptivsohn in die Lehre gab, um die Bildhauerei zu lernen, ist durchaus wahrscheinlich und natürlich, zumal die eigenen Werke des Buggiano den entschiedenen Einfluss Donatellos aufweisen. Für die Flügelkinder bieten sich uns zum Vergleiche die Marmorbrunnen in der alten und neuen Sakristei von Sta. Maria del Fiore. Dicke, feiste Putten, mit fast übertrieben derben Gesichtern sitzen an dem auch architektonisch an Donatello erinnernden Brunnen der neuen Sakristei genreartig auf einem Schlauche, um das Wasser aus demselben herauszudrücken (Taf. III nach Al. Nr. 1979). Am Brunnen der alten Sakristei läuft das Wasser aus zwei Amphoren, die ebenfalls von gleichartig gebildeten Putten gehalten werden (Taf. IV nach Al. Nr. 1978), ferner sind an diesem Brunnen auch noch in der inneren Wandung in der Ornamentik kleine Kindergenien verwendet. Die Flügel der Putten sind sehr eigentümlich und originell; sie sind verhältnismässig sehr gross und stehen in eigentümlicher Weise in die Höhe, ferner bestehen sie aus sehr kleinen Federn, ihre Art steht fast einzig in der Kunst da, so dass dieselben auch keine Anhaltspunkte für den Orgellettner bilden; nur die kurzen,

---

[1] Bode, Text zu den Denkmälern der Renaissance-Skulptur, S. 30.
[2] Ebendort.

schuppigen, wenig gerippten Federn am oberen Ansatze der Flügel bilden eine geringe Analogie. Desto grösser ist die Ähnlichkeit in den Gesichtern. Meinen wir doch den Burschen rechter Hand in der alten Sakristei am linken Reigentanze in der vierten vorderen Figur (auf unserer Tafel nicht sichtbar) wiederzuerkennen, den an demselben Brunnen linker Hand jedoch in der zweiten Figur von der Mitte aus (auf unserer Taf. II die zweite von rechts. Dieselbe gleicht ausserdem sehr dem auf dem Schlauch rechts sitzenden Kinde der neuen Sakristei), während das links neben ihm tanzende Mädchen genau dem auf dem Schlauche links sitzenden Flügelkinde in der neuen Sakristei gleicht. Von Einzelheiten sind es hauptsächlich die stark zwischen Nase und Mund hervortretenden übertrieben pausbäckigen Wangen, die Bildung des Mundes mit den sehr dicken Lippen und die breite, in grossen Zügen gehaltene Haarbehandlung, welche in beiden Monumenten in gleicher Weise auffällt; auch die Behandlung der Arme und Beine ist im wesentlichen die gleiche volle und fleischige, und die ganzen Gestalten sind in grossen, vollen, markigen Zügen gegeben[1], so dass ich meine, dass man mit ziemlicher Sicherheit in der linken Hälfte der Sängertribüne die Hand des Andrea di Lazzaro Cavalcanti erkennen kann. Doch haben wir nicht schon ganz ähnliche Eigentümlichkeiten an einem Relief der Prato-Kanzel gefunden? Fiel uns nicht am dritten Feld von links (Taf. I) bereits die urwüchsige Derbheit bei vortrefflichem Rhythmus der Bewegung auf? Vergleichen wir einmal dieses Feld der Aussenkanzel zu Prato im einzelnen mit der linken Hälfte der Vorderseite des Orgellettners, sowie mit dem Sakristeibrunnen, so werden wir

[1] Interessant ist, wie Buggiano die Arbeit in grossen Zügen, die er an den Kanzeln unter Anweisung Donatellos gelernt hat, auch in der Bildung der Kinder am Brunnen anwendet, ja weiter bildet und dadurch übertrieben derb wird. Auch eignen sich dieselben Formen, die für die Kanzeln auf Untersicht berechnet, gut wirken, nicht auch für die Nähe, in welcher sie dem Auge an dem Brunnen gerückt sind. — Auch hier tritt eben der Unterschied zwischen Schüler und Meister deutlich hervor.

zunächst eine Ähnlichkeit in den Gesichtern wahrnehmen, welche auf allen drei Arbeiten eine gewisse, fast übertriebene Derbheit in den Zügen zeigen. Im einzelnen erkennen wir auch an dem Felde zu Prato dasselbe starke Hervortreten der pausbäckigen Wangen und die breite, stumpfe Bildung der Nase. Am deutlichsten ist diese Ähnlichkeit zwischen dem Tamburinschläger an der Kanzel zu Prato und dem Flügelkinde zu äusserst rechts am Orgellettner, welche ihrerseits wieder gemeinsame Ähnlichkeit mit den Kindern der Brunnen, namentlich mit dem rechts in der Sagrestia vecchia, aufweisen. Ferner zeigen die Flügel der in Frage stehenden Teile der beiden Kanzeln die gleichen breiten und kurzen schuppenförmigen Federn und unterscheiden sich durch sehr lockere Bildung von denen, die durch anderer Meister Hände gearbeitet sind. Auch das Haar ist sehr verwandt behandelt, indem es entweder in starker Fülle mit breiten Locken in grossen Zügen gegeben ist, oder dünn und dann eng sich an die Stirne anschmiegend. Ferner zeigt sich eine Verwandtschaft in der Bildung der Hände; es findet sich stets die bei Kindern im jugendlichen Alter meist vorkommende grübchenartige Vertiefung zwischen den Knöcheln am Fingeransatz bei den Flügelkindern der betreffenden Kanzelteile in Florenz und Prato sehr naturgetreu angedeutet, welche Kleinigkeit von den Gehülfen, welche die übrigen Kinder ausführten, meist nicht beachtet oder doch nur kaum sichtbar angedeutet ist, wie Buggiano überhaupt ein feines Verständnis für die Wiedergabe der Fülle des Fleisches bei den Kleinen zeigt. Aus allen diesen Gründen glaube ich, in dem dritten Felde von links der Prato-Kanzel die gleiche Hand zu erkennen, wie an der linken Hälfte der Vorderseite der Sängertribüne, und zwar, durch den Vergleich mit dem Sakristeibrunnen im Florentiner Dome überzeugt, die des Andrea di Lazzaro Cavalcanti (gen. Buggiano). — Um mit diesem Künstler an dieser Stelle abzuschliessen, sei noch erwähnt, dass sich auch eine Guirlande von Cherub-Kinderköpfen oberhalb der allegorischen

Figuren am Chor von Sta. Maria della Spina in Pisa, welcher ihm zugeschrieben wird[1], hinzieht; doch habe ich diese nicht zum Vergleich mit den Kanzeln herangezogen, da die einzelnen Werkstücke dieser Guirlande offenbar von verschiedenen Steinmetzen gearbeitet sind, denn sie zeigen eine ganz verschiedene Behandlung unter sich, einige sind ganz flach gehalten, andere tief aus dem Marmor herausgehauen. Den Charakter des Buggiano tragen am meisten die Köpfe des ersten Werkstückes links vom Altar und an der Seitenwand rechts; sie zeigen dieselben derben Züge in den Gesichtern, welche hier übrigens etwas leblos sind, auch haben die Flügel die breiten kurzen Federn, die wir bei Buggiano kennen gelernt haben.

Kehren wir nun zur Sängertribüne in Florenz zurück, woselbst wir zunächst die rechte Hälfte der Vorderseite näher ins Auge zu fassen haben[2]. Auf die Abweichungen in der feineren detaillierten Bildung der Flügel, die weniger fleischigere Form des Körpers, der geringeren Derbheit bei gleicher lebensvoller Darstellung, machte ich bereits aufmerksam[3]. Es ist ein durchaus fähiger Künstler, der hier gearbeitet hat, von dem Bode schreibt[4]: «Ein besonders tüchtiger Schüler, der die Extremitäten besonders tüchtig im Sinne des Meisters behandelt, ohne ängstlich zu sein». In demselben Saale des Museo Sta. Maria del Fiore hängt an der Wand links unten, neben der Kanzel, ein Madonnenrelief von dem Nachfolger Donatellos, Agostino di Duccio; reizende Engelköpfchen mit lieblichen Gesichtern umgeben dieselbe, von denen einzelne eine so grosse Ähnlichkeit mit einigen der Kinderköpfchen der rechten Hälfte der Vorderseite der Sängertribüne zeigen, dass es mir,

---

[1] Burckhardt-Bode, Cicerone, S. 374 i.

[2] Photogr. Al. Nr. 2562 und 2563.

[3] Siehe S. 60 unt.

[4] Text zu den Denkmälern der Renaissance-Skulptur, S. 30. Zu bemerken: Die Kinder dieser Hälfte spielen offenbar ein anderes Spiel, als die der linken Seite; sie reichen sich gegenseitig Kränze zu, welche im Tanze der linken Seite fehlen.

die beiden Kunstwerke nebeneinander sehend, ohne Zweifel schien, dass Agostino der ausführende Meister der fraglichen Seite sei. Zwar ist uns über die Jugend dieses Künstlers wenig bekannt und nichts von einer Schülerschaft bei Donatello, aber seine Werke zeigen ohne Zweifel, besonders auch seine Kinder-Darstellungen, den Einfluss des grossen Neuerers. Nach Vasari war Agostino ein Bruder Luca della Robbias, doch hat sich diese Behauptung als irrig erwiesen, indem es urkundlich nie einen Agostino della Robbia gegeben hat[1]; dies schliesst aber nicht aus, dass Agostino in seiner Jugend im Atelier Luca della Robbias gelernt hat; es ist vielmehr sehr wahrscheinlich, dass der Irrtum Vasaris hierdurch entstanden ist. Deswegen wäre es aber nicht unwahrscheinlich, dass Agostino di Duccio zeitweise auch bei Donatello in die Lehre gegangen ist, und dürften sich nur so die Anklänge gerade in Kleinigkeiten erklären, die namentlich an den Gewändern hervortreten und sonst nur bei Donatello wieder vorkommen, z. B. die in grossen Abständen sich befindenden Knöpfe, welche die Tuniken an den Seiten zusammenhalten[2]. Dass uns urkundlich nichts hierüber überliefert ist, darf nicht wunder nehmen, da uns ja nur die Namen der wenigsten Gesellen Donatellos gerade aus dieser Florentiner Zeit überliefert sind. — Schon bei Betrachtung des zweiten Reliefs von links der Aussenkanzel zu Prato (Al. Nr. 10151) wies ich kurz auf eine Ähnlichkeit desselben mit den Werken Duccios hin, namentlich hinsichtlich der Gewandbehandlung und der Hände; die etwas breiten und sehr hohen Stirnen erinnern an die musizierenden Engel an den Pfeilern der rechten Seite im Malatesta-Tempel zu Rimini. (Besonders zu vergleichen Photogr. Al. Nr. 15077.) Die Eigentümlichkeiten der späteren selbständigen Werke des Duccio finden sich schon ziemlich deutlich

---

[1] Siehe in der Ausgabe Vasaris durch Millanesi, Bd. II, S. 177, Anm. 2.

[2] Schon C. F. Rumohr schreibt, dass Agostino di Duccio sich, nach dessen Werken zu urteilen, nicht Luca della Robbia, sondern Donatello zum Vorbilde genommen zu haben scheine. (Ital. Forsch., Bd. II, S. 298.)

an besagtem Felde in Prato und auch, hier jedoch viel abgeschwächter, an den Kindern der rechten Seite der Orgelballustrade, welch letztere überhaupt sehr viel vollendeter gearbeitet sind. Unter ihnen zeigen den Charakter des Duccio am meisten die des Hintergrundes, deren Gesichter auch grosse Ähnlichkeiten mit den Engelsköpfen der Fassade von San Bernardino in Perugia aufweisen. Auch die langen und dünnen Finger, an denen die Gelenke stark hervortreten, und die feine, detaillierte Behandlung der Flügel ist die gleiche wie an den beglaubigt von Duccio geschaffenen Engelkindern. Trotzdem dürfte es kaum glaublich erscheinen, dass Duccio in der doch nur sehr kurzen Zeit, die zwischen der Verfertigung der beiden Reigentänze liegt, einen solchen Fortschritt gemacht und es in dem doch auch noch sehr jugendlichen Alter von etwa 20 Jahren (geb. 1418) zu solcher Vollendung gebracht haben sollte, zumal dieser Bildhauer in seinem späteren Leben stets ein Meister zweiten Ranges geblieben ist. Es dürfte daher kaum möglich sein, dass Agostino di Duccio, selbst nach einer genauen Zeichnung des Meisters, diesen Teil der Ballustrade allein ausgeführt hat; auch sind es nur die Figuren des Hintergrundes, die seine Eigentümlichkeiten aufweisen, während die tanzenden Kinder des Vordergrundes eine solche Vollendung in der Bewegung und Eleganz in der Form und in jeder Beziehung eine so meisterhafte Durchbildung zeigen, welche mit wenigen Linien ohne irgendwelche kleinliche Betonung der Details gegeben ist, wie es nur ein vollendeter Künstler vermag; ja, ich glaube nicht fehl zu gehen in der Ansicht, dass Donatello diese lebensfrohen, geschmeidigen Gestalten mit eigener Hand dem Marmor entlockte; die bedeutend weniger vollendeten hinteren Engelchen jedoch dürften ihrem Charakter nach von Agostino di Duccio hergestellt, doch auch vielleicht von Donatello übergangen sein. Also die rechte Seite des Reigentanzes an der Orgelballustrade ist nach meiner Ansicht von Donatello und Agostino di Duccio gemeinsam ausgeführt,

während letzterer Künstler das genannte Feld des «Pulpito della Cintola» nach der Zeichnung Donatellos allein herstellte. Dass auch bei letzterem die an Duccios eigenen Arbeiten so charakteristische Haarbehandlung in langen, glatten, drahtähnlichen Locken noch nicht hervortritt, ist nicht zu verwundern, denn er war eben der Gehülfe Donatellos und durfte daher in derartigen Dingen nicht allzusehr von den Entwürfen und der Manier seines Lehrers abweichen, auch war er noch zu jung, um diese bei ihm später so auffallende Eigentümlichkeit schon völlig ausgebildet zu haben; den Anfang hierfür meine ich aber, wenn auch in ganz schwacher Weise, bereits an diesen Arbeiten zu erkennen. Man betrachte daraufhin namentlich den Bläser und die Figur zu äusserst rechts am Felde der Aussenkanzel und ein Mädchen im Hintergrunde am Orgellettner, wo bereits in der steifen schematischen Weise sich zwei Locken ungefähr in Augenhöhe über die Schläfe legen, welches Motiv von den Bildhauern der übrigen Felder, wo es sich findet, in viel natürlicherer Weise gegeben ist.

An den kurzen Seiten der Tribüne sind die Flügelkinder, wie schon oben erwähnt, weniger schlank als an der Vorderseite, weswegen der Entwurf derselben letzterer vorangegangen sein dürfte. Das Nackte tritt auch hier stark hervor, doch ist die Ausführung entschieden weit geringer, als die der Reigentänze vorne, ebenso wie die der ganz unbekleideten Genien unter den Stützen vorne; diese Teile blieben wohl deshalb weniger tüchtigen Werkmeistern zur Ausführung überlassen, weil sie an dem Bestimmungsort des Lettners im Dome weniger sichtbar waren. Die linke Seite (Al. Nr. 2559) ist am schwächsten; die ernsten Gesichter zeigen wenig Leben; am ersten möchte man hier an Pagno di Lapo Portigiani denken, welcher etwas untergeordneter Gehülfe ja auch urkundlich an der Kanzel zu Prato thätig war; die etwas starren mürrischen Gesichter stimmen mit denen seiner Christuskinder auf dem Madonnenrelief im Museum der Domopera (Al. Nr. 2583) und dem am Grabmal

des Giov. Chellini zu San Miniato al Tedesco überein; auch finden sich die Fleischfalten des ein Bein hoch in die Höhe hebenden Kindes in ganz der gleichen Weise bei dem Jesuskinde auf seinem Madonnenbilde der Domopera. — Vielleicht hat derselbe Werkmeister auch das zweite Relief von rechts an der Prato-Kanzel ausgeführt, in dessen starren Gesichtern nur mit Mühe das von Donatello im Entwurf beabsichtigte frohe Lachen wiedergegeben ist. Urkundlich hat dieser Gehülfe allerdings nur eine sehr handwerksmässige Arbeit am Schalldeckel geliefert[1], aber das schliesst nicht aus, dass er auch an der Marmorarbeit geholfen hat, da uns ja auch die übrigen Gesellen der vielen Felder nicht überliefert sind. Wegen Übereinstimmung in einzelnen Details, wie den etwas hervortretenden Knochen am Ellenbogen (Ellenbogenhöcker), dürften auch die ungeflügelten Kinderfigürchen, welche unter den Konsolen vorne links stehen und an einer gefüllten Schale mit Blumen und Früchten sich zu thun machen, von ihm gemeisselt sein, während die Cymbel und Tambur schlagenden Bübchen rechts unten eine andere Art der Ausführung zeigen. Ebenso sind auch die vier spielenden Flügelkinder an der rechten Seite der Ballustrade wiederum von anderer Hand (Al. Nr. 2564); sie sind frischer und belebter und in breiteren Zügen gegeben, als die der linken Seite.

Zu derselben Zeit, in welcher die Kanzeln geschaffen wurden, war Donatello auch durch Aufträge von dem aus der Verbannung durch die Gegner der Albizzi 1434 zurückgerufenen Cosimo de' Medici beschäftigt. So unter anderem mit den Medaillons, welche über den Arkaden im Hofe des Palazzo Riccardi-Medici angebracht sind. Dieselben sind dem Motiv nach ziemlich genaue Kopien nach antiken Gemmen (nur «ge-

[1] Siehe: Cesare Guasti, Il pergamo di Donatello pel Duomo di Prato. — Nach dieser Schrift wird dieser Pagno di Lapo auch zu Donatello nach Rom abgesandt, um ihn zu mahnen, die Arbeit an dem übernommenen Werke zu beginnen.

bundener Barbar vor römischem Feldherrn» von einem Sarkophag). Die Vorbilder sind zuerst von Wickhoff in seinem Aufsatze: «Die Antike im Bildungsgange Michelangelos»[1] genau nachgewiesen, sowie auch von Semper im Donatello von 1887 (auf S. 67—68). Für Putten-Darstellungen sind besonders bemerkenswert das Medaillon, auf welchem ein Jüngling und ein Mädchen, wohl Dionysos und Ariadne[2], in einem Wagen sitzen, welcher von zwei Psychen gezogen wird, die von einem kleinen Amor als Wagenlenker mit der Fackel angetrieben werden; ein anderer kleiner Amor macht sich am Rade zu thun, der Beinstellung nach zu schliessen, wohl um zu hemmen und dadurch die Psychen, indem er ihnen das Ziehen erschwert, zu quälen. Das Original hierfür befindet sich unter den Cameen der Uffizien Nr. 162; eine ganz gleiche Darstellung ist abgebildet Mus. Borb. Bd. IV, Taf. 39[3]. Die Abweichungen auf Donatellos Kopie sind nur sehr geringe; die kleinen Amoretten sind noch etwas dicker gebildet als auf den antiken Originalen, ferner ist der kleine Amor am Rade in Donatelloscher Weise mit einem leichten, gegürteten Chiton bekleidet, während derselbe auf der antiken Gemme ganz unbekleidet ist. Auch im Gewande der Ariadne sind kleine Verschiedenheiten zu bemerken. Eine ähnliche Gemme kopierte Donatello auf dem Helme des Goliath zu Füssen des Bronze-David im Bargello, doch sind hier nicht Dionysos und Ariadne dargestellt, sondern ein allgemeiner Triumphzug ausgelassener

[1] Mitteilungen für österr. Geschichtsforschung, Bd. III, 1882, Heft 3, S. 411. — Der Aufsatz ist auch im Sonderabdruck erschienen. Daselbst S. 4.

[2] Dass die Darstellung auch in der Renaissance als Dionysos und Ariadne aufgefasst wurde und nicht als Amor und Psyche, wie sie vielfach in unserem Jahrhundert benannt wurde, beweist eine andere Kopie dieser Gemme auf einer Plakette aus der Schule Donatellos, die sich jetzt im Bargello befindet (noch eben an der Seite sichtbar auf Photogr. Al. Nr. 15431). Hier ist das den Wagen überschattende Gewächs deutlich ein Weinstock mit Weinblättern.

[3] Siehe S. 11.

Putten. Auch ziehen nicht Psychen, sondern kleine Eroten den Wagen. Sodann ist für die Kinderbildung interessant das Medaillon, auf welchem ein Faun das kleine Bacchuskind auf der Schulter trägt. Das Kind zeigt Mängel in der Anatomie und den Verhältnissen und beweist, dass Donatello die Ausführung dieser Arbeiten in Marmor auch hier wieder, wie auch Bode annimmt[1], einem Schüler überliess, und zwar werden wir diesem Schüler, dessen Putten übertrieben fleischig sind, namentlich an den Schenkeln, später im Malatesta-Tempel zu Rimini wieder begegnen.

Ebenfalls Kopien nach antiken Gemmen und wohl in dieser Zeit entstanden sind einzelne Bronzeplaketten mit Puttenscherzen, so zwei in der Berliner Sammlung[2]; die eine besonders grosse derselben zeigt eine ganze Schar spielender Amoretten, die sich in bacchischer Fröhlichkeit gegenseitig tragen und sonstiges scherzhaftes Spiel treiben; auf einer anderen runden Plakette, die wahrscheinlich für einen Schwertknauf bestimmt war, sehen wir fünf Amoretten einen Schild halten, über dem auf einer Kugel ein kleiner Amor schwebt, der eine davonfliegende Psyche mit dem Liebespfeil zu treffen sucht. Diese Plakette kommt in mehreren Exemplaren vor; beispielsweise befindet sich eine genaue Wiederholung derselben im Museo Nazionale zu Florenz (Nr. 156)[3]. Wie Bode bereits angiebt[4], sind diese Motive in freier Weise antiken Reliefs in Ravenna entlehnt; so dem aus einem griechischen Neptuntempel stammenden griechischen Relief, welches an dem Pfeiler rechts am Aufgang zum Chor der Kirche San Vitale eingemauert ist; die um den Thron des Neptun gescharten Genien halten den Dreizack. Alle diese Amoretten, sowohl die auf dem Relief im Palazzo Medici, wie auch die auf den Plaketten, sind noch sehr fleischig und

[1] Text zu den Denkmälern der Renaissance-Skulptur, S. 26—27.

[2] Abgeb. Bode-Bruckmann, Taf. 92.

[3] Photogr. Al. Nr. 15431.

[4] Text zu den Denkmälern der Renaissance-Skulptur, S. 27.

blühend gebildet, und zwar in höherem Grade als auf den antiken Originalen, in der Art wie auf Donatellos Arbeiten der römischen Zeit und auf der Brüstung der Prato-Kanzel. Da mit der Vorderseite der Florentiner Sängertribüne, wie wir bemerkten, Donatellos Flügelkinder bedeutend schlanker und schmächtiger werden, glaube ich, dass diese kleinen Arbeiten vor dem Entwurf zu letzterer, kurz nach der Romreise entstanden sind. Dass bei diesen Kleinen, entgegen der Gewohnheit des Meisters um diese Zeit, das Nackte stark hervortritt, hat seinen Grund in der direkten Anlehnung an die Antike, ja ich möchte glauben, dass gerade durch diese Kopien Donatello den Vorzug der reinen Körperformen wieder mehr schätzen gelernt hat, und dass dies vielleicht ihn veranlasst hat, bereits an der rechten Seite der Prato-Kanzel wieder mehr zu diesen zurückzukehren. Einzelne der Kleinen zeigen übrigens auch auf diesen Kopien kleine Gewandstücke, die sich in leichter Weise den Formen der Gestalten anpassen.

Auch der Bronze-Amor in Bargello[1] dürfte um diese Zeit, vielleicht unmittelbar vor den Entwürfen zur Cantoria des Domes geschaffen sein. Das Motiv dieser Statue ist einem antiken Vorbilde, das aber offenbar missverstanden ist, in freier Weise entlehnt. Die mit Flügelschuhen bekleideten und mit Schlangen umwundenen Füsse mögen auf eine Harpokratesfigur deuten. Donatello hat hier jedenfalls nichts geben wollen als einen übermütig frohen Cupido, dessen Sorglosigkeit sich auch in der nachlässigen Art, mit der eine Hose den unteren Teil des Körpers bekleidet, ausdrückt. Die Verhältnisse des Körpers dieser Figur sind bereits schlank, doch noch nicht in dem Masse wie die der Engel der Vorderseite der Sängertribüne, so dass dieselben wieder mehr denen der Putten am Taufbecken in Siena ähneln, weswegen auch Bode neuerdings diesen Amor in die Zeit vor der Romreise datiert und ihn

[1] Abgeb. Bode-Bruckmann, Taf. 65. Photogr. Al. Nr. 2648.

unter der Reihe der vor derselben geschaffenen Einzelputten anführt[1]. Doch verrät der nackte Oberkörper ein noch viel genaueres anatomisches Studium, und die ganze Figur ist, trotz einiger Ähnlichkeiten in den Verhältnissen, doch viel weniger untersetzt als die Genien am Taufbrunnen und die übrigen der gleichen Zeit angehörigen Einzelputten. Auch das frohe Lachen des Bürschchens ist bereits so vollendet und natürlich gegeben wie an den Engeln der Sängertribüne, ja dieser Amor gleicht besonders im Kopftypus bereits einigen derselben vollkommen, so besonders dem jauchzenden Flügelkind an der rechten Hälfte der Vorderseite welches dem Beschauer sein frohes Gesicht zuwendet. Darum glaube ich, dass der Amor im Bargello ungefähr in der Mitte der dreissiger Jahre entstanden ist, welche Datierung ja auch bis vor kurzem die allgemeine war.

Ein gutes Beispiel für Donatellos Darstellungen von Kindern in etwas vorgerückterem Alter um diese Zeit bietet das Profilrelief des kleinen Johannesknaben aus Sandstein im Bargello; während in diesem Kunstwerk das ernst Sinnende, Ahnungsvolle im Antlitze mit dem halbgeöffneten Munde zum Ausdruck gebracht ist, zeigt uns die bemalte Thonbüste im Berliner Museum einen derben, fröhlich lachenden Knaben, zu dem Donatello das Modell auf den Strassen von Florenz aufgegriffen haben mag.

Ganz Ende der dreissiger oder auch schon Anfang der vierziger Jahre arbeitete Donatello für seinen Gönner Cosimo de' Medici an der alten Sakristei von San Lorenzo den bildnerischen Schmuck, während zu gleicher Zeit Filippo Brunellesco, der Erbauer derselben, die architektonische Ausschmückung und Gliederung schuf. Die vier Heiligen, S. S. Laurentius und Stephanus, S. S. Cosmas und Damianus, die Bronzethüren, sowie die Medaillons in Stuck zwischen den Zwickeln an der Decke sind eigenhändige Arbeiten Donatellos; namentlich die letzt-

[1] Bode, Text zu den Denkmälern der Renaissance-Skulptur (Bode-Bruckmann), S. 20.

genannten gehören mit zu den grossartigsten Schöpfungen des Künstlers; trefflich ist das ernste Sinnen in den durchgeistigten Zügen der markigen Evangelisten-Figuren zum Ausdruck gebracht, welche noch kräftige Mannesgestalten sind, von Donatello in der besten Zeit seines Lebens geschaffen, noch frei von dem übertrieben dramatisch-asketischen Zuge, welcher den Gestalten der letzten Werke seines Lebens anhaftet.

Die Altären gleichenden Tische, sowie der Stuhl des Evangelisten Johannes sind nach Donatellos Art mit nach der Antike gebildeten kleinen Flügelgenien geziert. Diese sind fast durchgehends in noch höherem Grade als am Orgellettner sehr schlank und lang aufgeschossen gebildet (ähnlich dem griechischen Eros, nur die an der Felswand sitzenden Putten an dem Relief, welches Johannes auf Patmos darstellt, sind weniger schlank, doch auch nicht so voll blühend, wie die Kinder der Prato-Kanzel) und ganz nackt, so dass wir hier einerseits die Weiterentwickelung von Donatellos Putten zu grösserer Schlankheit, andererseits die vollkommene Rückkehr zum Nackten gewahren und zu wieder gesteigerter Nachahmung der Antike, beides Dinge, die bereits an den Kanzeln in ihren Anfängen uns entgegentraten.

Ganz dieselben Eigentümlichkeiten, wie diese Genien an den anerkanntermassen vor Donatellos Übersiedelung nach Padua geschaffenen Medaillons, zeigen die Putten am Bronzesockel der seit 1504 in der Loggià dei Lanzi aufgestellten Bronze-Freigruppe der Judith und des Holofernes; sie zeigen dieselbe fast übertriebene Schlankheit bei sehr spärlicher Anwendung von Gewandstücken. Betreffs der Datierung dieser Gruppe herrscht Meinungsverschiedenheit. Tschudi[1] meint, die Gruppe, welche allerdings in der Komposition etwas unglücklich wirkt, könne einer gewissen Lahmheit im Handeln der Judith wegen nur in der letzten Lebenszeit des Meisters geschaffen sein,

[1] Donatello e la critica moderna, S. 31 f.

während Schmarsow, Cavallucci u. a. dieselbe aus allgemein stilistischen Gründen bereits in die Mitte der dreissiger Jahre verlegen. Wir haben es hier zunächst mit den Putten des Sockels zu thun. Dies sind die griechischen, im Alter der Knaben von etwa sechs Jahren gebildeten schlanken Eroten, die uns hier in so ausgeprägter Weise entgegentreten, wie unter sämtlichen Werken Donatellos nur noch auf den Stuckmedaillons in der Sakristei von San Lorenzo. Denn in der Mitte bis Ende der dreissiger Jahre sehen wir im Kindertanze am Orgellettner erst den Beginn der Entwickelung nach grösserer Schlankheit und stärkerer Betonung des Nackten, während mit dem Aufenthalt Donatellos in Padua, wie wir unten sehen werden, Donatellos Flügelkinder wieder untersetzter werden [1]. Daher möchte ich, nach der Bildung der Putten zu urteilen, annehmen, dass die Medaillons in San Lorenzo und der Bronzesockel der Judith gleichzeitig oder kurz nacheinander entstanden sind. Da nun aber anerkanntermassen die Ausschmückung der Sakristei von San Lorenzo am Anfange der vierziger Jahre kurz vor Donatellos Aufenthalt in Padua erfolgte, so würden wir auf die Entstehungszeit der Judith in den Jahren 1440—1444 kommen. Auch Bode [2] setzt dieses Monument, wie aus anderen stilkritischen Gründen, auch gerade der Schlankheit der Putten wegen, in diese Jahre. — Auch in der Komposition der Puttenspiele ist Donatello am Sockel der Judithgruppe in der Darstellung wilder froher Ausgelassenheit gegenüber dem Orgellettner entschieden noch einen Schritt weiter gegangen. Während die Kleinen sich in diesem in zwar auch fröhlichem, ja wildem Spiele bewegen, herrscht doch noch eine gewisse Geregeltheit in Tanz und Spiel, während

[1] Tschudi, Donatello, weist auf S. 31 zum Beweise, dass die Judith ein Alterswerk sei, auch auf die Ähnlichkeit in gewissen Dingen des Gewandes mit den Paduaner Putten hin; die Hauptmerkmale dürften aber doch in der Körperbildung liegen, und diese stimmt nicht mit denen der Genien auf den Alterswerken überein.

[2] Text zu den Denkmälern der Renaissance-Skulptur, S. 33.

unter der Judith, speciell an der Vorderseite, eine allgemeine bacchische Fröhlichkeit herrscht, ein allgemeines, lustiges Durcheinandertoben; die frohe Schar kennt keine Grenzen mehr, und jeder der Kleinen äussert seine frohe Laune in der ungezwungensten Weise. Es ist die äusserste Grenze im Jubel und in der Bewegung hier erreicht, die in einem Kunstwerk zu geben möglich ist, ja fast schon wirkt die Komposition etwas verwirrend, weswegen ich der an der Florentiner Orgelballustrade entschieden den Vorzug geben möchte. Sowohl hinsichtlich der Schlankheit wie in der Bewegtheit seiner Putten konnte und durfte Donatello keinen Schritt weiter gehen; dies dürfte auch der Künstler selbst gefühlt haben, denn in Padua sehen wir ihn in der Kinderdarstellung ganz andere Bahnen beschreiten; hatte er bis jetzt die derbe Jugendlust betont, dort im Santo und in seinen späteren Werken werden wir ihn dem Kinde mehr die liebliche Seite abgewinnen sehen[1].

Was die Darstellung an den drei Seiten des Bronzesockels anbelangt, so sehen wir auf der Vorderseite (nach den Uffizien zu, Phot. Al. Nr. 2485) eine frohe, ausgelassene Schar sich nach Hörnerklang im Reigen um eine, einer antiken Bacchusherme nachgebildeten Abundantia (als Symbol des Segens unter Cosimos Regiment) schwingen; einige gehen in ihrer übermütigen Fröhlichkeit sogar so weit, das Götterbild zu küssen; ein Amor sitzt ihm gar auf dem Schosse und umhalst scherzweise das starre Bildnis. Die antike Maske in der Mitte unten gehört nicht direkt zur Scene; sie diente als Wasserausfluss, zur Zeit, als das Monument noch im Palazzo Medici als Brunnen diente.

An der Seite nach der Piazza della Signoria zu (Phot. Al. Nr. 2486) sind die Eroten noch schlanker und höher aufgeschossen (in der Bildung schon fast Knaben von sieben Jahren) und

[1] Hiernach dürfte auch Müntz, Donatello, S. 99, widerlegt sein, welcher der weniger günstigen Wirkung des Puttentanzes wegen die Judith ebenfalls unter die letzten Werke Donatellos einreihen zu müssen glaubt. Gerade die hier gemachten Fehler legt Donatello im Alter wieder ab.

fast ganz nackt oder nur mit ganz dünnen Gewandstücken leicht bekleidet; hier gewahren wir eine besonders genaue Nachahmung der Antike. Es ist eine Darstellung traubenlesender Eroten, wie sie sich auf Sarkophagen häufig findet; dieselbe hat hier wohl gleichfalls symbolische Bedeutung für den Reichtum des Landes unter der Mediceerherrschaft. Darum ist auch dieselbe Figur der Abundantia, welche wir bereits auf dem anderen Felde fanden, mit den gleichen Attributen (Kanne und Füllhorn) auch hier verwendet, nur liegend; aus ihrem geöffneten Munde quoll das Wasser.

An der dritten Seite sehen wir in einer grossen Wanne, welche den antik-römischen nachgeahmt ist, sich badende Eroten. Die Wanne selbst ist noch wieder ihrerseits am oberen Rande mit einem Fries Guirlanden haltender Genien in ganz kleinem Massstabe geziert, aber anstatt dass dieselben, wie auf den antiken Monumenten, nach deren Vorbild sie gestaltet sind, alle in architektonisch-dekorativer Regelmässigkeit dastehen, scheinen einige derselben im Übermute davonlaufen zu wollen, und alle zeigen verschiedene Bewegungen; dies zeigt wieder einmal, wie ein Künstlergenie, wie dasjenige Donatellos, selbst in solchen Details, welche vom oberflächlichen Beschauer kaum gesehen werden, nicht genau nachahmen kann, sondern seine Phantasie und Erfindungsgabe bethätigen muss. Das Wasser lief an dieser Seite aus dem Rachen des Löwenkopfes, mit dem die Wanne geziert ist. Interessant sind die schlafenden Eroten, welche neben der Wanne liegen, durch deren Stellung man wiederum etwas an Michelangelos Tag und Nacht an Giulianos Grabmal erinnert wird. —

Eigentümlich kontrastiert die frohjauchzende Schar (am wildesten ist dieselbe an der gegen die Uffizien gelegenen Vorderseite) an den Seiten des Sockels zu der grausigen Handlung, die sich oben auf demselben vollzieht oder vielmehr vollziehen wird; und doch passen beide zusammen, denn die Statue hatte ja symbolische Bedeutung. Den Feinden der

Medici wird der Garaus gemacht und das Volk jubelt und jauchzt seinem früheren Herrscher zu, dem Beschützer der Republik und Vater des Vaterlandes, denn mit seiner Rückkehr aus der Verbannung ziehen wieder Wohlstand und Reichtum ins Land ein!

Auch oben an der Gewandung der Judith selbst sind noch kleine Genien zur Dekoration verwendet; so am Gewand selbst an der linken Schulter oben, zwei neben einer Vase stehende Putten; diese sind etwas voller gebildet als die am Sockel; ferner befinden sich am Schmuck über der Brust zwei schwebende, schlanke, dem antiken Sarkophagmotiv nachgebildete, einen Kranz haltende Eroten. Dasselbe Motiv mit ganz gleich gebildeten Genien findet sich auch an der wohl ebenfalls in dieser Zeit von Donatello geschaffenen Nische am Orsanmichele, in welcher später die Gruppe Christus und der ungläubige Thomas von Andrea del Verrocchio aufgestellt wurde.

3. Die Gestaltung von Donatellos Putto an den Arbeiten in Padua und an seinen letzten Werken in Florenz.

In Padua[1], wohin unser Meister im Jahre 1444 übergesiedelt war, erfährt der Putto Donatellos wieder eine etwas andere Gestaltung. Denn, wie wir bereits sahen, hatte am Sockel der Judith die Schlankheit sowie das Übermass einer wilden Bewegung in der Komposition die äusserste Grenze des Künstlerischen erreicht, wenn nicht schon überschritten, weswegen für Donatello, wollte er nicht in Manierismus verfallen, dieses Einschlagen einer veränderten Richtung in seinen Putten-Darstellungen eine gewisse Notwendigkeit war. — In der

[1] Donatello folgte damals einem Rufe, welchen er von Padua erhalten hatte, um das Innere der Kirche St. Antonio daselbst auszuschmücken. Dass nicht das Monument des Gattamelata die Ursache war, wie früher angenommen wurde, ist jetzt durch Gonzati urkundlich nachgewiesen.

Körperform kehrt unser Meister wieder zu grösserer Gedrungenheit zurück, ohne jedoch die vollen blühenden Formen der Putten seiner mittleren Epoche wieder aufzunehmen, vielmehr ist es die Bildung seiner früheren, sich in höherem Masse an die Antike anlehnenden Genien, welche Donatello hier wieder annimmt. Aber während an den Bronze-Putten in Siena und am Bronze-Amor im Bargello das Studium des Nackten deutlich hervortritt, haben wir in den Flügelkindern seiner letzten Zeit die geklärte Bildung eines durchgereiften Künstlers vor uns. Auch in den Bewegungen und im Gesichtsausdruck ist alles übertrieben Derbe gewichen, um einer sanften Anmut Platz zu machen, wie Donatello jetzt überhaupt das Kind mehr von seiner lieblichen, anmutigen Seite aus auffasst, ohne dass doch die Frische und Naturwahrheit der mittleren Epoche fehlte; das antike Schönheitsideal verbindet sich mit dem lebendigen Realismus Donatellos, und so bedeutet die in Padua gefundene Form, der er im wesentlichen bis an sein Lebensende treu bleibt, einen grossen Fortschritt in der Kinderbildung unseres Meisters, denn in ihr ist gewissermassen das Facit von Donatellos Studium auf diesem Gebiete gezogen.

Zuerst gewahren wir diese Umgestaltung an den zwölf Tafeln musizierender Engelkinder, welche nach Donatellos Zeichnungen in den Jahren 1446—1450 für S. Antonio in Padua ausgeführt wurden[1], woselbst sie jetzt wieder wie früher den Hochaltar zieren (s. Taf. VI). Zwar erfolgte die Ausführung derselben durchweg von einer grossen Anzahl verschiedener Schüler. Doch waren für Motive, Bewegung und Körperformen, welche dem eben geschilderten Typus entsprachen, die Zeichnungen Donatellos massgebend, denn schon des Gesamteindruckes

---

[1] Zehn Tafeln waren im Mai 1447 im Gusse fertig, die beiden letzten erst im Juni 1449. Siehe hierüber: Gloria, Donatello Fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di S. Antonio in Padova, S. XVI, und die auf S. 7 und 13 daselbst veröffentlichten Urkunden vom 10. Mai 1447 und 23. Juni 1449.

wegen mussten sich die verschiedenen Schüler je nach ihrem Vermögen in diesen Dingen nach den Vorlagen ihres Meisters richten. Auch die verschiedenen Arten, in welchen die lieblichen Kleinen ihre Musik, zu zweien singend oder einzeln verschiedene Instrumente spielend, ertönen lassen, sind sicher von Donatello erfunden; auch dürften nicht nach Geschmack und Gutdünken der einzelnen Schüler die Köpfchen bei einigen der Engel mit Heiligenscheinen, bei anderen mit Kränzen geschmückt sein, denn beide Arten finden sich gerade an den Tafeln, welche in der Ausführung im übrigen die gleiche Hand verraten. Auch die mannigfaltigen Formen der Flügel werden meist von Donatello selbst erfunden sein, gleichwie die abwechslungsreiche Ausgestaltung des Hintergrundes. Vor allen Dingen aber dürfte auch die Gewandung, wie wir dies schon früher bei nicht eigenhändig ausgeführten Werken erkannten, in ihren wesentlichen Teilen auf den Entwurf des Meisters selbst zurückgehen. Auch hier zeigen die mannigfaltigen Drapierungen ein entschiedenes Bestreben, das Nackte hervorzukehren. Zwar sind die Engelkinder hier reichlicher bekleidet, als die meisten an den vorangehenden Denkmälern, doch war Donatello hierzu durch den für sie bestimmten Platz am Hochaltar genötigt, weswegen man hierin keine Stilwandlung des Meisters zu sehen hat, wie während der römischen Zeit, in welcher wir die stärkere Bekleidung an Monumenten jeder Art und überall fanden; vielmehr werden wir sehen, dass an Donatellos übrigen Flügelkindern dieser Zeit die antike Vorliebe für reine Körperform wieder wie am Anfang besonders stark hervortritt.

Aber, wie gesagt, auch bei diesen Engelchen am Hochaltar ist die Bekleidung entschieden leichter und gefälliger als an den römischen Monumenten. — Die langen Tuniken finden sich hier nur an einzelnen Tafeln und in nur sehr leichter Weise um den Körper gelegt, während bei den meisten der Engel Donatello entweder die gefälligere Chlamys oder auch

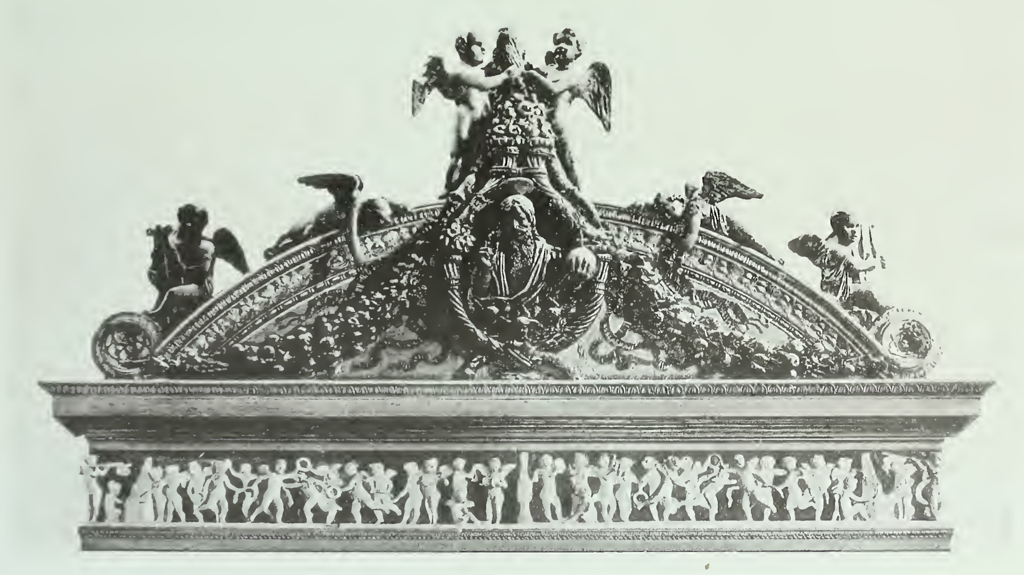
nur einfache Tücher oder kürzere Hemdchen, über welche ein der antiken Exomis nachgebildetes Gewandstück gegürtet ist, verwendet. Die letztere Art übte auf die Kunst der Folgezeit einigen Einfluss aus, da Andrea Mantegna sie von Donatello übernahm und häufig bei den Engeln auf seinen Gemälden verwendete.

So hätten wir also in dem sich in diesen Dingen aussprechenden Gesamtcharakter ein Werk Donatellos vor uns. Leider nur wird derselbe durch die Ausführung, d. h. in diesem Falle auch die Modellierung der vielen mehr oder weniger befähigten Gesellen etwas beeinträchtigt. Unter diesen sind, wie bekannt, als Mitarbeiter an den Engeln ausser unbedeutenden Handwerkern urkundlich namhaft gemacht[1]: Giovanni da Pisa, Urbano da Cortona[2], Antonio di Cellini da Pisa, Francesco del Valente und der Maler Niccolo. — Leider sind uns von den meisten derselben keine eigenen Werke bekannt, so dass es nicht möglich ist, den Anteil der einzelnen zu erkennen. — Von Giovanni da Pisa ist uns ein hübscher Thonaltar in der Kapelle der Eremitani-Kirche erhalten (Phot. Al. Nr. 12280, ob. Teil auf beif. Taf. V); auf demselben ist eine Madonna mit sechs Heiligen dargestellt und darüber ein Fries mit spielenden Putten, andere Genien sitzen oder klettern an der oberen Bekrönung, Guirlanden befestigend oder die Laute spielend. Namentlich der Fries zeigt viele Donatellosche Motive, deren einige der Sängertribüne in Florenz, andere den Engeln im Santo entlehnt sind, wieder andere dagegen auch freie Erfindung des durch dieses Werk als durchaus tüchtigen Donatello-Schüler sich ausweisenden Künstlers. Den Typus seiner Putten in Gesichts-

[1] Das urkundliche Material hierüber ist veröffentlicht in der Schrift von A. Gloria, Donatello Fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di S. Antonio in Padova. (Padova 1895.) Die oben erwähnten Gesellen werden besonders in einer Urkunde vom Juni 1447 als Mitarbeiter an den Engeln und Evangelisten-Symbolen genannt, sowie in einem Dokument vom September desselben Jahres. (Publiziert auf S. 6 und 8 obiger Schrift.)

[2] In den Urkunden auch Urbano da Pisa und Urbano da Firenze genannt. Letzteren Beinamen hält Gloria für den richtigen. (S. XV gen. Schrift.)





Bekrönung des Thonaltars von Giovanni da Pisa in der Eremitani-Kirche zu Padua.

Weber, Die Entwickelung des Putto in der Plastik der Frührenaissance. Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg



Engel vom Hochaltar in S. Antonio zu Padua.

Weber, Die Entwickelung des Putto in der Plastik der Frührenaissance.
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.



und Körperbildung können wir am besten an den in grösserem Massstabe gehaltenen sechs Genien an der Bekrönung des Altars kennen lernen. Dieselben zeigen in der Bildung die nicht übertrieben fleischigen, aber auch nicht allzu schlanken Formen der meisten Putten aus Donatellos späterer Zeit. Es sind frische Bübchen mit echt realistischen, nicht übermässig derben, aber auch durchaus nicht weichlichen Gesichtszügen. Der Mund ist klein, die Nase stumpf, die Haare ziemlich kurz und wollig; die Flügel sind meist klein und kurz und frei vom Körper abstehend gebildet.

Diese Eigentümlichkeiten finden sich in dem ruhig stehenden Tamburin schlagenden Engel[1] und dem Cymbeln schlagenden[2] am Hochaltar in S. Antonio am meisten vereinigt, ausserdem kehren diese Figürchen fast genau in den mittleren Engeln am Puttenfries der Altartafel der Eremitani-Kapelle wieder, und das Cherubköpfchen am linken Pilaster letzterer Altartafel gleicht ganz dem des Cymbeln schlagenden Engelchens am Hochaltar von S. Antonio. Tamburin und Cymbeln schlagende Engel des Hochaltares stimmen in Körperbildung, Haar-, Gewand- und Flügelbehandlung untereinander jedenfalls bis ins Detail überein, weswegen dieselben jedenfalls von einer und derselben Schülerhand geschaffen sein dürften; in diesem Schüler aber glaube ich, wegen der oben erwähnten Ähnlichkeit mit dem Altar der Eremitani-Kapelle, den Giovanni da Pisa zu erkennen. — Diesem Künstler schreibt Bode die beiden nach rechts gewandten Engel, die aus einem Buche singen, zu[3], und allerdings zeigen diese namentlich in der Gewandbehandlung ebenfalls manche Anklänge an den Altar der Eremitani-Kapelle; doch

[1] Bode, Donatello in Padua, Taf. XVIII. Bode-Bruckmann, Taf. 116 (zweite von rechts). Photogr. Al. Nr. 12254.

[2] Taf. VI, ausserdem Bode, Donatello in Padua, Taf. XIX. Bode-Bruckmann, Taf. 116. Al. Nr. 12212 rechts.

[3] Text zu den Denkmälern der Renaissance-Skulptur, S. 35—36, abgebildet daselbst, Taf. 115, ausserdem Abbildungen: Bode, Donatello in Padua, Taf. XII; Photogr. Al. Nr. 12253 rechts.

weichen sie in anderen Dingen wieder sehr ab, so in der Bildung der Lippen, welche dicker und breiter sind, und schärfer geschnitten gebildet als die an den Figuren des Giovanni da Pisa, ferner in der Behandlung der Haare, welche lang und glatt sich an den Kopf anlegen, während die beiden oben erwähnten Tafeln gerade die kurzen, etwas wolligen Haare mit den Genien des Eremitani-Altares gemein haben, so wie überhaupt die ganze Bildung des Kopfes mit dem stark hervortretenden Stirnbeine mit diesen übereinstimmt. Die gleiche Eigentümlichkeit wie die oben erwähnten aus einem Buche singenden Engel, in Lippenbildung, Haarbehandlung, Gewandfältelung und der vortrefflichen Bildung im allgemeinen, weist am meisten der lebensfroh tanzende Tamburinschläger an der Seite auf[1], so dass diese beiden Tafeln, welche die besten überhaupt sind, wohl derselben ausführenden Hand angehören; der Vortrefflichkeit nach zu urteilen ist es möglich, dass hier vielleicht genaue Modelle von Donatello selbst vorgelegen haben, und nur das Ciselieren einem Schüler überlassen blieb[2]. Von den übrigen Engeln dürften, nach der Art der Ausführung zu schliessen, Harfenspieler, Lautenspieler und Geiger zusammengehören und von der gleichen Hand gefertigt sein; alle drei zeichnen sich durch die ungemein fein, etwas schematisch und gleichmässig gerippten Federn der Flügel, wie durch eine etwas konventionelle und gezierte Art aus. Die übrigen noch nicht besonders erwähnten Tafeln zeigen alle unter sich mehr oder weniger grosse Verschiedenheiten. Wie schon erwähnt, kennen wir die mitarbeitenden Gesellen zu wenig aus eigenen Werken, um einzeln Namen für alle Tafeln wahrscheinlich machen zu können. — Das Kunstwerk in seiner Gesamtheit ist jedenfalls von Donatello geschaffen, den wir hier zum

[1] Denkmäler der Renaissance-Skulptur, Taf. 111. Donatello in Padua, Taf. XVI.

[2] Auch Tschudi, Donatello e la critica moderna, schreibt S. 26, dass diese beiden Tafeln am meisten Ähnlichkeit mit Donatello hätten.

erstenmal die aufgeregten, wilden Bewegungen in seiner Kinderdarstellung verlassen sehen, um eine grössere Ruhe in der Komposition und gesteigerte Lieblichkeit in der Erscheinung und im Gesichtsausdruck an deren Stelle treten zu lassen, ohne jedoch die frische Lebendigkeit und den Frohsinn des kindlichen Alters in seiner Kunst völlig zu unterdrücken, wie der kernige tanzende Tamburinschläger beweist, in welchem jedoch auch die grössere Eleganz und Feinheit der Formen hervortritt, die den gesteigerten Einfluss der Antike in dieser Zeit beweist, welcher den puren Realismus der mittleren Epoche einschränkt, ohne ihn ganz zu verdrängen. Erscheint es dem Beschauer der Marmorkanzeln oder des Sockels der Judith, als höre er das laute Aufjauchzen der Kleinen, so glaubt derselbe, die Engelkinder am Hochaltar im Santo bewundernd, sanfte Töne der Musik zu vernehmen.

Wohl werden wir an den Alterswerken Donatellos noch manchem drallen, froh lächelnden Bübchen begegnen, doch hält sich von nun an die Fröhlichkeit stets in gewissen Grenzen, um der Anmut und Lieblichkeit des Kindes um so mehr gerecht zu werden.

Unter den übrigen Bronzearbeiten Donatellos in St. Antonio sind am Relief, welches das Wunder des vor der Hostie knieenden Esels zeigt, oben in der Architektur, die Zwickel, die zwischen den die einzelnen Scenen trennenden Pfeilern und den Gewölbebogen gebildet werden, mit kleinen blasenden oder Fackel haltenden Genien geziert, ebenso wie die Voluten, welche die architektonische Mitte über den Gewölben bilden; dieselben zeigen die gleiche Bildung wie die musizierenden Engelkinder des Hochaltares. Am Bronzerelief des im Grabe aufgerichteten Leichnams Christi ebendort stehen zu beiden Seiten zwei weinende jugendliche Engel, ähnlich wie auf dem früher betrachteten Marmorrelief im South-Kensington-Museum. Doch ist gerade desselben Motives wegen der Vergleich dieser beiden Kunstwerke hinsichtlich der Stilwandlung in den Engeln

interessant[1]. Während diese an dem in der römischen Epoche entstandenen Marmorrelief fleischig und in vollen Formen gebildet sind, sehen wir an denen der Paduaner Pietà deutlich die grössere Magerkeit von Donatellos Putten der späteren Epoche hervortreten. Auch die Gewandung ist die leichtere, die wir bereits am Hochaltar kennen lernten. Der Christus hat hier ebenfalls bereits die mageren, asketischen Formen, wie an den Alterswerken des grossen Bildners.

Ebenfalls 1446 erhielt Donatello den Auftrag für die Reiterstatue des Erasmo de' Narni gen. Gattamelata, welche das erste freistehende Reiterstandbild war, welches seit dem Altertume geschaffen worden. 1447 wurde mit der Ausführung begonnen[2].

In ähnlicher Weise wie Gewandung und Schmuck der Judith sind hier Rüstung und Sattel mit kleinen nackten Putten verziert, welche im Stil denen am Hochaltar in Sant Antonio gleichkommen. Auch auf dem Steinsockel des Denkmals befinden sich an zwei Seiten Reliefs, auf welchen je zwei Genien das Wappen halten; dem Entwurf nach gehen dieselben jedenfalls auf Donatello zurück, in der Ausführung aber dürften sie eher die Hand eines Gehülfen, vielleicht die des Giovanni da Pisa, verraten.

In diese Paduaner Zeit möchte ich auch ein Werk der Kleinkunst verlegen, den bronzenen Dolchgriff in der Armeria von Turin[3]. Derselbe wird allerdings sonst stets unter den kleinen Bronzearbeiten der dreissiger Jahre aufgezählt, doch finde ich in den schlanken und doch untersetzten Formen der Putten und ihrem ruhig sanften Gesichtsausdruck die Analogie in den singenden Engeln im Santo oder an denen an der

[1] Abbildungen: Marmorrelief im South-Kensington-Museum: Bode-Bruckmann, Taf. 66. Bronzerelief der Beweinung in Padua: Bode-Bruckmann, Taf. 119. Auch bei Semper, Donatello 1887, zu S. 58 und zu S. 95.

[2] Gloria, Donatello Fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di S. Antonio in Padova, S. XIX—XX.

[3] Abgeb. Bode-Bruckmann, Taf. 91.

Rüstung des Gattamelata, denn die Genien auf den Plaketten der dreissiger Jahre in Berlin und Florenz sind blühend, mit faunisch fröhlichem Gesichtsausdruck dargestellt. — Allerdings weist Bode darauf hin[1], dass die Ornamente der Parierstange sonst bei Donatello nicht vorkommen und mehr an diejenigen Riccios erinnern, weswegen dieselbe vielleicht später als Ersatz für die frühere zerbrochene, oder weil das Werk vielleicht auch nie vollendet wurde, von letzterem Künstler hinzugefügt ist; der Griff oder Knauf aber dürfte schon der alten Inschrift, OPVS·DONATELLI·FLO, wegen von Donatellos Hand stammen, auch zeigen die Verzierungen gerade des Knaufes, die Muscheln, das Medusenhaupt, zu dessen Seiten die zwei Putten auf Delphinen reiten, echt Donatellosche Motive; doch passt der Charakter, wie gesagt, am besten in die Paduaner Zeit.

Während der letzten Jahre seines Aufenthaltes in Padua machte der grosse Florentiner Bildhauer von dort Reisen nach verschiedenen Städten Oberitaliens, um von diesen an ihn ergangenen Aufträgen nachzukommen; so 1451 nach Modena wegen einer Reiterstatue, welche die Bürger dem Herzog Borso d'Este errichten wollten, welche Donatello jedoch nicht vollendete; ferner nach Ferrara, nach Mantua, nach Venedig, woselbst eine Holzstatue des Täufers in den Frari und eine Bronzestatuette desselben in der Bibliothek von San Marco von seiner Hand auf uns gekommen sind. Das Thürchen zu einem Sakraments-Tabernakel aus der Chiesa de' Frari, jetzt im Museo Archeologico, wurde früher allgemein als Werk Donatellos angesehen[2], doch ist dasselbe ihm neuerdings abgesprochen worden[3], und nach den Putten zu urteilen, die nicht denen des Donatello gleichen, glaube ich mit Recht. Eine gewisse Frische

[1] Bode-Bruckmann, Text, S. 21.

[2] Cicognara begründet diese Ansicht ausführlicher, Bd. II, S. 60.

[3] Semper, Donatello 1887, S. 98, Anm. 1, hält es für ein Schulwerk, welches am meisten dem Riccio zuzuschreiben ist. Bode erwähnt es gar nicht.

und Lebendigkeit derselben, die Cicognara als Beweis der Anfertigung durch Donatello anführt, war doch den Kinderdarstellungen seiner Nachfolger in Florenz und Venedig allgemein eigen, und doch reichen die Genien des Tabernakels darin nicht an diejenigen Donatellos heran.

Eine Zeichnung von Donatellos Hand, welche wohl als Entwurf für einen ähnlichen Gegenstand gedient haben mag, befindet sich in den Uffizien; die auf diesen dekorativ verwendeten Genien dürften dem Stile nach am ersten der Paduaner Zeit angehören. Ferner mögen Anfang oder Mitte der fünfziger Jahre die entzückenden kleinen Kandelaber haltenden Putten entstanden sein, welche sich jetzt in der Sammlung André zu Paris befinden[1]. Diese sind auch der meisterhaften Modellierung nach ein Werk von Donatellos eigener Hand; das Haar ist in unverkennbar Donatelloscher Art mit einem in der Mitte mit einer Blume gezierten Kranze geschmückt. Die Flügel setzen sehr hoch an den Schultern an, ja einige Federn greifen über diese in eigentümlich künstlerischer Weise auf die Vorderseite hinüber. Aus den Gesichtern strahlt keckes Lachen, wie es nur Donatello in so urwüchsiger und doch anmutiger Weise zu schaffen vermochte.

Die Fülle der blühenden Körperform eines etwa dreijährigen Kindes scheint allerdings nicht ganz in diese Zeit hineinzupassen, doch können sie der Formvollendung wegen nicht zugleich mit der Prato-Kanzel entstanden sein; sodann verbinden die Köpfchen mit dem frohen Lächeln die bezaubernde Anmut, wie sie unserem Meister nur in seiner späteren Zeit eigen ist; auch ist es nicht auffallend, dass Donatello hier einmal wieder auf die volleren Formen zurückgriff, da dieselben für diese Einzelfiguren entschieden am wirksamsten waren. Diese Flügelkinderchen erscheinen noch voller aus der Natur gegriffen wie die Engel am Hochaltar, so dass gegenüber

[1] Abgeb. Bode-Bruckmann.

diesen noch wieder hierin ein entschiedener Fortschritt zu bemerken ist. Die Natürlichkeit und Frische, verbunden mit einem bezaubernden Liebreiz, zeigt uns eine so hohe Stufe in der Wiedergabe der eigenartigen künstlerischen Reize des Kindes, wie sie nur selten wieder erreicht ist und wie sie zu jener Zeit nur dem grossen Bahnbrecher in der Kinderdarstellung im Quattrocento möglich war.

Im Jahre 1454 war Donatello wieder nach Florenz zurückgekehrt. Hat Donatello in Gemeinschaft mit Desiderio da Settignano den Cherubim-Fries an der Aussenseite der Vorhalle der Capella Pazzi geschaffen, wie die Tradition besagt[1], so muss dieses Werk in jene Zeit fallen, denn da Desiderio erst 1428 geboren ist, dürfte derselbe vor Donatellos Übersiedelung nach Padua noch zu jung gewesen sein, um eine solche Arbeit zu vollbringen. Semper hält die Köpfchen für die erste dekorative Verwendung des Kindes bei Donatello, wonach sie bereits am Anfang der zwanziger Jahre entstanden wären[2], glaubt aber auch nicht an eine Mitarbeit des Desiderio, während Tschudi im Gegenteil den ganzen Fries für ausschliesslich von Desiderio da Settignano gearbeitet hält[3], welcher Ansicht dann wieder Semper im Nachwort zu «Donatellos Leben und Werke» (S. 121) entschieden entgegentritt, da die Haarbehandlung und individuelle Naturwahrheit dem widersprächen.

Jene vollendet gebildeten, der Natur abgelauschten Köpfchen in die Zeit vor die Errichtung des Coscia-Grabes zu setzen, und somit vor die noch etwas befangenen, der Antike nachgeahmten Genien der Frühzeit, passt in die Entwickelung des Putto bei Donatello durchaus nicht hinein. Freilich ist die Kapelle ja 1420 von Filippo Brunellesco erbaut, doch hindert das nicht, dass der Fries später hineingefügt ist.

[1] Siehe Burckhardt-Bode, Cicerone, S. 383 a.

[2] Semper, Donatello, Zeit und Schule, Reg. 35, und Leben und Werke, 1887, S. 29.

[3] Tschudi, Donatello e la critica moderna, S. 35.

Eine grosse Anzahl der Köpfe erinnert nun aber thatsächlich an Desiderios Art, worauf ja auch Tschudi aufmerksam macht, während andere wieder ganz die etwas derbere Lebensfrische Donatellos offenbaren, so dass sich bei näherer Betrachtung deutlich zwei verschiedene Hände unterscheiden lassen.

Der Fries besteht aus vier Werkstücken, je zwei an jeder der durch den Haupteingang getrennten Seiten. Zwei dieser Werkstücke, und zwar das erste rechts und zweite (also äusserste) links von der Mitte aus gerechnet, zeigt überaus lebensvolle, frische, tief aus dem Stein herausgearbeitete Köpfchen in Donatelloscher Art, auch die Haare sind gut gearbeitet und die Flügel mit lockern Federn in grossen Zügen gebildet; überhaupt weisen diese Teile alle Vorzüge auf, welche Semper an dem Friese lobt. Die beiden anderen Werkstücke sind viel flacher gearbeitet, die Flügel sind in der Zeichnung fester und oft allzu detailliert, und die Köpfe zeigen im allgemeinen mehr die sanfte Holdseligkeit der Kunst Desiderios. — Am flachsten ist das erste Relief links von der Mitte gehalten, während das zweite rechts bei gleichem Stilcharakter frischeres Leben aufweist, weswegen es wohl von dem gleichen Künstler später ausgeführt sein dürfte. Da nun die beiden erstgenannten Werkstücke mehr an Donatello, die zwei anderen an Desiderio erinnern, so möchte ich glauben, dass die beiden Künstler gemeinsam den Fries ausgeführt haben. Übrigens ist den von mir Donatello zugesprochenen Köpfen, trotzdem dieselben herber sind als die Desiderios, dennoch ebenfalls die sanftere Anmut eigen, welche, mit dem Aufenthalt in Padua beginnend, bei den Kindern Donatellos allgemein wird[1]. An dem von mir für Desiderio in Anspruch genommenen Teile möchte ich besonders auf die Ähnlichkeit eines lebensvollen, hell lachenden Köpfchens in der Mitte des zweiten Werkstückes der rechten

[1] In manchem der Cherubköpfchen genannter Werkstücke findet sich beispielsweise eine grosse Ähnlichkeit mit den oben erwähnten Kandelaber haltenden Putten der Sammlung André.

Seite mit dem ebenfalls dem Desiderio zugeschriebenen Köpfchen in der Sammlung Miller-Aichholz in Wien aufmerksam machen. Doch wir werden auf Desiderios Kinderbildnisse noch zurückkommen.

Aus dieser späten Schaffenszeit des grossen Florentiner Bildners stammt auch das zweiteilige Stuckrelief der Stäupung Christi und Kreuzigung Christi im South-Kensington-Museum in London[1], welches eine eigenhändige Arbeit des Meisters ist. Unter den Hauptreliefs zieht sich ein Fries mit Guirlanden und Medaillons haltenden Genien hin, welche ebenfalls die untersetzte, doch nicht übermässig volle Form der Engel von Sant Antonio haben und starke Nachahmung der Antike zeigen, wie überhaupt die Puttengruppierungen dieser allerletzten Werke Donatellos. Auch das Nackte tritt hier, wie ja bereits an den Putten am Monument des Gattamelata und denen der Sammlung André, wieder beinahe so stark hervor wie am Anfange, was ebenfalls den erhöhten Einfluss, den die Antike in der letzten Lebenszeit im Gegensatz zu der mittleren Epoche wieder auf Donatello ausübt, beweist. Nur einzelne der Genien sind noch mit ganz kleinen, tuchartigen Gewandstücken bedeckt, zur Erhöhung der malerischen Wirkung. Ausser diesem Friese sind noch neben den Bogen und in den Voluten über denselben kleine Flügelknäbchen dekorativ angebracht, in derselben Weise wie am Relief des Wunders mit Hostie und Esel im Santo zu Padua.

Der antike Geist tritt auch sehr in den Puttenfriesen der Bronzekanzeln in San Lorenzo in Florenz hervor, welche die letzte Arbeit des grossen Florentiners sind, die zu vollenden ihm nicht mehr zu teil wurde, da er bereits vor ihrer Vollendung im Jahre 1466 aus dem Leben schied. Seine Schüler Bertoldo und Bellano führten das Werk zu Ende (Abbildungen: Bode-Bruckmann, Taf. 139—150).

---

[1] Abgeb. Bode-Bruckmann, Taf. 138.

Den Anteil Donatellos und den der Schüler hat Semrau in der Schrift: «Donatellos Kanzeln von San Lorenzo»[1] zu scheiden versucht. Nach Semraus Ansicht ist die Vorderseite und die linke Nebenseite der nördlichen Kanzel von Donatello; alles andere und auch der Puttenfries von Schülern. Letzteren glaubt Semrau auch inhaltlich dem Bertoldo zuweisen zu müssen. Desgleichen schreiben Wickhoff[2] und Schmarsow[3] die Puttenfriese auch dem Entwurf nach letzterem Künstler zu, während Tschudi[4] und Bode[5] die Ansicht vertreten, dass der Entwurf von Donatello stamme, während die Ausführung dem Bertoldo überlassen blieb. Als Grund für seine Meinung, die Friese seien von Bertoldo entworfen, sagt Semrau, Donatellos Putten seien entweder ausgelassener oder zahmere christliche Engelkinder, und Wickhoff wie auch Schmarsow meinen, die Antike sei in dem Friese in den verschiedenen Motiven für Donatello zu genau nachgeahmt. Was die erstere Ansicht anbelangt, so haben wir bei Betrachtung der Entwickelung von Donatellos Flügelkindern gesehen, dass gerade in der letzten Epoche die übertriebene Ausgelassenheit nachlässt, ohne dass doch der Frohsinn, ja selbst der Schalk seinen Kindergenien fehlt; zum Beweise möchte ich hauptsächlich die den Sattel des Gattamelata schmückenden Putten anführen, da diese unbestritten von seiner Hand modelliert sind, aber weder christliche Engel vorstellen sollen, noch auch die derbe Ausgelassenheit der Reigentänze zeigen, vielmehr ganz in derselben Art mit starkem Anklang an die Antike gegeben sind, wie die Eroten an den Kanzeln zu San Lorenzo. — In betreff des

[1] Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte, herausgegeben von A. Schmarsow, Bd. II, Breslau 1891.

[2] Aufsatz: Die Antike im Bildungsgange Michelangelos. Mitteil. f. öster. Geschichtsforschung, Bd. III, S. 417.

[3] Schmarsow, Donatello, S. 48.

[4] Donatello e la critica moderna, S. 28.

[5] Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlung XI, S. 98 f. — Text zu Bode-Bruckmann, S. 40; siehe die Abbildungen ebendort, Taf. 139—150.

anderen Grundes muss allerdings zugegeben werden, dass direkt antike Motive für die Darstellungen verwendet sind, doch ist diese Verwendung eine durchaus freie, was selbst Wickhoff, trotzdem derselbe gerade die starke Anlehnung an antike Vorbilder für einen Beweis für Bertoldos Urheberschaft hält, anerkennt. — Die vier durch Amphorenpaare getrennten Darstellungen der Vorderseite: Aufrichtung einer Bacchusherme (conf. Müller-Wieseler, II, Nr. 615), Dornauszieher[1], Bacchanal und Floss fahrende Eroten, sowie die Wein lesenden Genien der Nebenseiten, zeigen eine durchaus freie Komposition und Zusammenstellung der antiken Vorbilder, wie sie Donatello liebt, während Bertoldo im allgemeinen die Antike getreuer kopiert, wie es uns sein Bronzerelief im Museo Nazionale beweist[2]; dasselbe zeigt uns, wie ein trunkener Silen von vielen Amoretten in einem Wagen gezogen und begleitet wird, worin wir eine treue Kopie nach gleichen, häufig auf römischen Kunstwerken vorkommenden Darstellungen erkennen. Sodann ist das Relief Bertoldos sehr flach gehalten, das Haar ist fein ciseliert und in vielen kleinen krausen Löckchen gebildet, Eigentümlichkeiten, die sich ebenfalls an den Kanzeln nicht in der gleichen Weise finden. Aber auch im Gesamteindruck zeigen die Kindergestalten voll den Charakter Donatellos, meinen wir doch, die meisten derselben schon auf anderen Monumenten gesehen zu haben; so erinnern z. B. in der Weinlese an den Seiten die Schalen und die daneben stehenden Putten an das ähnliche Motiv unter der Konsole an der linken Seite der Sängertribüne. — Endlich sehen wir auch in der Bekleidung dasselbe System obwalten wie an den meisten übrigen Alterswerken Donatellos. Die grössere Anzahl der Bübchen ist in antiker Weise unbekleidet gegeben, nur einzelne sind gleichsam zur Erhöhung

[1] Welche von Semrau (S. 184 gen. Schrift) gegebene Erklärung schon des Piedestales wegen, auf dem der Putto steht, zweifellos richtiger sein dürfte als die frühere: «Dem jungen Bacchus wird das Gehen gelehrt».

[2] Kleine Abbildung bei Müntz, Hist. de l'Art pend. la Ren. I, S. 123.

der malerischen Wirkung mit ähnlich wie bei den musizierenden Engeln in Padua drapierten Gewändern versehen, welche auch hier häufig aus den ganz kurzen, gegürteten Röckchen (Exomis) bestehen, so dass der Fries auch in dieser Beziehung völlig in die Entwickelung der Donatelloschen Putten-Darstellungen hineinpasst.

Somit glaube ich, dass von Donatello beim Entwurfe der Kanzeln der Puttenfries nicht nur im allgemeinen vorgesehen gewesen ist, sondern auch die Komposition der einzelnen Bildchen, sowie der Charakter der Putten, welcher derselbe ist wie an den übrigen Bildwerken dieser letzten Zeit[1], durch die eigenhändige Zeichnung des Meisters gegeben war, aber nur einmal in der Form, wie sie uns die bei Semrau mit L. bezeichnete nördliche Kanzel zeigt, welche, wie Semrau nachgewiesen, in jeder Beziehung der gegenüber befindlichen südlichen zum Vorbilde diente. Die einmal von Donatello gegebene Gruppierung und Gestaltung wurde dann auch für die andere Kanzel übernommen, indem die Schüler, namentlich Bertoldo, die durch den Wegfall der Rossebändiger notwendigen Putten hinzufügten. Auch die Missverständnisse und Unregelmässigkeiten an diesen Kanzeln, auf die Semrau aufmerksam macht, sind natürlich durch die ausführenden Gesellen entstanden. — Überhaupt sind alle Teile des Frieses, auch der anderen Kanzel, von Gehülfen ausgeführt, und zwar lassen sich, wie Semrau bereits mit Recht hervorhebt, deutlich verschiedene Hände unterscheiden. Die besseren Vorderseiten dürften von Bertoldo modelliert sein, dagegen erkennt man an den Seiten am Originale deutlich eine plumpere und schwerfälligere Weise der Modellierung der kleinen Gestalten, welche, wie Semrau bewiesen[2], der Art Bellanos entspricht.

Doch auch noch ausserhalb des Frieses finden sich kleine Flügelgenien an diesen Kanzeln in der Art Donatellos verwandt;

[1] Man vergleiche namentlich auch den sicher eigenhändig von Donatello geschaffenen Stucco im South-Kensington-Museum (Bode-Br., Taf. 131).

[2] In erwähnter Schrift, S. 188.

so zieren je zwei Guirlanden haltende Putten die Kapitäle der die einzelnen Darstellungen scheidenden Pilaster der südlichen Kanzel (Semrau R), welche in Stellung und Form genau denen auf dem Stucco in London entsprechen. Sodann sind an der nördlichen Kanzel (Semrau L) an der östlichen Seite, auf dem die Frauen am Grabe darstellenden Relief, die imitierten Strebepfeiler innen oben mit je zwei Kranz haltenden schwebenden Genien geschmückt, was auffallend ist, da dieselben Strebepfeiler der übrigen Seiten dieser Kanzel, auch der nach Semrau für alles vorbildlichen Vorderseite, an derselben Stelle nur mit einem Linienornament versehen sind. Sollte der ausführende Schüler auf den Einfall gekommen sein, an dieser einen Stelle Putten in das obere Dreieck der Pfeiler hineinzuschalten? Die Idee, einen so kleinen Raum noch mit Puttengestalten auszufüllen, entspricht so sehr der Art des grossen Bildners, dass es mir scheint, dass solche in seiner Zeichnung ursprünglich für alle Pfeiler vorgesehen waren, er dieselben aber selbst in den von seiner Hand modellierten Feldern fortliess und durch das einfacher herzustellende Ornament ersetzte, da ihm die schwindende Sehkraft die kleinen Miniaturfigürchen zu bilden nicht mehr gestattete. Nur an dieser einen Stelle brachte der Schüler unversehens das auf der Zeichnung befindliche Sarkophagmotiv an. So überlieferte uns in diesem Detail die rechte Seite der Kanzel einen ursprünglichen, nicht durchgeführten Gedanken Donatellos.

So haben wir also gesehen, wie der Putto bei Donatello in den verschiedenen Epochen seiner künstlerischen Thätigkeit ein besonderes Gepräge trägt und daher auch einen Faktor bei der Datierung von Werken, deren Entstehungszeit nicht beglaubigt ist, abgeben kann. Wir sahen, wie Donatello in seiner frühesten Jugend noch keine Putten geschaffen hat, was seinen wesentlichen Grund in dem Charakter der ihm in Auf-

trag gegebenen Arbeiten, welche meist Einzelfiguren waren, hat, wie er seine ersten Genien in Anlehnung an altrömische Kunstwerke an den Grabdenkmälern und am Taufbrunnen in Siena in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre schuf. Den Amor in St. Petersburg hielten wir wegen der Stilgleichheiten mit den Jugendwerken gleichfalls für ein ganz frühes Werk. Die Körperform dieser Putten ist untersetzt, doch nicht voll und fleischig; an den eigenhändig modellierten Bronzeputten tritt das Studium der Anatomie hervor. Charakteristisch für seine Flügelkinder dieser Zeit ist ferner der durchgehends vollkommene Mangel jeglicher Bekleidung. Diese tritt zuerst am Verkündigungsrelief in Sa. Croce auf, in Form von kleinen Hemdchen, deren Stoff jedoch so dünn ist, dass derselbe die Formen des Körpers so vollkommen durchscheinen lässt, als ob keine Bekleidung vorhanden wäre. Hierin sahen wir den Übergang zu der reichlicheren Gewandung, die mit dem römischen Aufenthalte einsetzt, weswegen wir dieses Monument unmittelbar vor der zweiten Romreise ansetzten. Zugleich sahen wir in der Körperform dieser Putten zuerst die blühende fleischige Bildung der Kinder von 3—4 Jahren erscheinen. Während des römischen Aufenthaltes bekleidet Donatello merkwürdigerweise seine Engel- und Kindergenien am meisten, sowie auch noch unmittelbar nach derselben an der Prato-Kanzel, an welcher jedoch bereits wieder vereinzelt ganz nackte Figürchen vorkommen; an seinen Kopien nach der Antike, sowie am Orgellettner gelangt dann wieder die grössere Vorliebe für die reinen Formen des Kindes zum Durchbruch; doch versieht der Künstler seit der Romreise bis an sein Lebensende bei grösseren Puttengruppierungen stets einzelne der kleinen Genien mit Gewandung, wenn auch nur mit ganz leichten Tüchern und Hemdchen, zur Erhöhung der malerischen Wirkung und Belebung des Ganzen. In der Körperform gewahrten wir, dass die vollblühende Gestaltung, die am Verkündigungsrelief einsetzt und während der römischen Periode dauert, an der

Sängertribüne für Sta. Maria del Fiore zuerst in eine grössere Schlankheit übergeht, die sich bei den Putten an den Medaillons in der Sakristei von San Lorenzo und am Sockel der Judith-Gruppe noch bis zur Übertriebenheit steigert und an letzterem Monument, gleichwie auch die wilde Ausgelassenheit in der Bewegung, ihren Höhepunkt erreicht, weswegen wir feststellten, dass die Puttengestalten an der Judith-Gruppe dafür sprechen, dass dieselbe vor der Übersiedelung nach Padua entstanden ist, wie es auch Bode sowohl aus anderen Gründen als auch gerade der Putten wegen annimmt; denn in Padua nehmen Donatellos Flügelkinder wieder eine untersetzte Gestalt an, ähnlich wie am Anfang, und zugleich schwindet das Derbe in Wesen und Gesichtsausdruck, und grössere Ruhe tritt in der Komposition ein. Wir glaubten wegen dieser Merkmale u. a. den Schwertgriff in der Armeria von Turin und den Fries der Capella Pazzi in diese letzte Periode verlegen zu müssen, letzteren auch ausserdem, weil wir die Mitarbeit des Desiderio an denselben zu erkennen glauben. Die Eroten an den Kanzeln in San Lorenzo zeigten uns in jeder Weise Donatellos Art und passen in ihrem Stile, welcher derjenige der Alterswerke ist, auch vollkommen in den Entwickelungsgang hinein, wie wir ihn eben geschildert; deswegen schrieben wir den Fries mit Bode und Tschudi in der Erfindung Donatello zu. Am Verkündigungs-Tabernakel, an den in Rom entstandenen Arbeiten und an den Marmorkanzeln erscheint das Kind am meisten realistisch und ganz aus dem Leben gegriffen, und im ganzen am wenigsten in Anlehnung an die Antike, während die Putten an den Stuckmedaillons in S. Lorenzo, der Judith und aller späteren Werke wieder mehr antiken Einfluss zeigen. — Hiermit hätten wir noch einmal kurz in den wesentlichsten Dingen die Entwickelung des Putto bis Donatello charakterisiert. Dass gerade bei umfangreicheren Aufträgen die Ausführung vieler Genien und Engelkinder den Schülern zufiel, trübt das Bild nicht, denn für die oben aufgezählten Dinge waren

die Entwürfe, Modelle oder Zeichnungen des Meisters massgebend.

Ungemein mannigfaltig verwendet Donatello die Flügelkinder, ja man kann wohl behaupten, dass kein Künstler, weder vor noch nach ihm, dieselben in so umfangreicher Weise allüberall zur Dekoration anbrachte. Wo nur immer ein Plätzchen an Gewändern, Rüstungen, Geräten frei ist, wird dasselbe mit diesen lieblichen schalkhaften Wesen geziert. — Auch auf Madonnenreliefs wird der Hintergrund häufig mit einer ganzen Schar musizierender und spielender, zur Erheiterung des Christkindes beitragender Engelkinderchen geziert; wenn diese Reliefs auch meist nur Schulwerke sind, gebührt das Verdienst der Erfindung dieser lieblichen Komposition doch zweifelsohne Donatello, denn in ihrem Gebahren und Charakter, den Motiven (Blasen auf langen Hörnern) erinnern sie ganz an die Putten Donatellos[1], wiewohl sie ja nur in Halbfigur gegeben und mehr als wirkliche christliche Engel gedacht sind. Aber wie in den Christkindern und ihrem Verhältnis zur Mutter Kinder und kindlich-vertrauliche Scenen des Lebens erscheinen, so haben auch die Engelchen und Cherubköpfchen der Umrahmung individuell-kindliche Züge und verdanken ihren Ursprung der gleichen Freude an der Wiedergabe der heiteren Unschuld des jugendlichen Alters, wie die eigentlichen Putten. Auch hierin geht Donatello voran; auch die christlichen Engel befreit sein Künstlergeist von der feierlichen starren Ruhe des Mittelalters, indem er ihnen kindliche Gestalt und Frohsinn verleiht und so der Kunst, wie den Putto für dekorative, so für kirchlich-religiöse Zwecke die Engelkinder zuführt. Der grosse Bildner des Quattrocento wirkte also bahnbrechend für die Aufnahme des Kindes in die Kunst in jeder Form, besonders aber doch für die des geflügelten Putto.

---

[1] Beispiele in den Museen zu Berlin, London, Florenz u. a. O. Siehe Abb. b. Bode, Ital. Bildhauer d. Ren., S. 39; Ital. Plastik, S. 63.

Die Anregung zur Schaffung des letzteren verdankt er dem Studium der Antike, und auch sicher nicht zum wenigsten den Vorbildern seiner Vorgänger Jacopo della Quercia und Piero Tedesco. Aber trotzdem das Flügelkind bereits von diesen Künstlern gebracht wird, eigentlich heimisch in der Kunst wird es doch erst durch Donatello, welcher den Charakter des antiken Amor mit dem Wesen und den individuellen Zügen lebender Kinder verschmilzt und durch diese Vereinigung erst den modernen Putto schafft, den Putto von «Fleisch und Blut», wie Bode denselben bezeichnet[1]. Denn gerade hierin besteht das Hauptverdienst Donatellos gegenüber seinen Vorgängern, dass er die Formen der kindlichen Gestalten nach der Natur hinsichtlich der Anatomie und Proportion zu seinem Studium machte, und so die Fehler, in welche erstere Künstler in diesen Dingen noch verfallen waren, vermeidend, als der erste das Kind, wie es ist und sich giebt, der Kunst schenkte. Die liebevolle Verwertung der künstlerischen Reize des Kindes in dem Alter, in welchem zuerst das Bewusstsein und eine gewisse Thatkraft und mit ihr der Schalk sich regt, konnte nicht ohne nachhaltigen Einfluss bleiben. Wie ein Lauffeuer verbreiteten die zahlreichen Schüler des grossen Florentiner Bildhauers diese gefälligste und reizendste aller Dekorationsarten durch ganz Italien, und von dort eroberte sie sich im Laufe der Zeiten die Welt. Nie ist dieser liebliche Schmuck seitdem wieder aus der Kunst gewichen bis auf den heutigen Tag. — So wirkt die bahnbrechende That eines Genies noch durch Jahrhunderte fort.

[1] In dem Aufsatze: «Versuche zur Ausbildung des Genre in der Florentiner Plastik»: Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. XI, 1890, S. 95 ff.

IV.

Der Putto bei Donatellos Zeitgenossen und Nachfolgern.

Während Donatellos künstlerischer Thätigkeit wurden Putten auch von zeitgenössischen, nicht in einem Atelier-Verhältniss zu ersterem stehenden Künstlern gebildet, wenn auch weniger zahlreich; doch zeigen auch diese meist ziemlich deutlich den Einfluss des grossen Florentiners. Entschieden beeinflusst durch Donatello sind die zahlreichen, das Grabmal des Onofrio Strozzi in der Sakristei von Sta. Trinita zu Florenz zierenden Putten. (Al. Nr. 6181.) Onofrio Strozzi ist bereits 1417 gestorben, doch dürfte sein von Piero di Niccolo geschaffenes Monument erst einige Lustren später errichtet sein, da sowohl der ganze Aufbau des Grabmales, wie auch die geflügelten Genien unverkennbar Donatellos Einfluss zeigen, welcher jedoch vor Ende der zwanziger Jahre keine derartigen Grabmäler mit Puttengestalten schuf. Der Kenotaph ist zu beiden Seiten[1] mit schwebenden, Wappen haltenden Genien geziert, ausserdem klettern an der Guirlande des Gewölbefrieses an beiden Seiten kleine Flügelkinder, welche in ihren pausbäckigen Gesichtern sehr an einzelne der Donatelloschen Flügelkinder erinnern, obgleich sie dieselben an Lebensfrische nicht erreichen, auch sind sie etwas ungeschickt modelliert; der Fries ist in der Ausführung sehr flach gehalten.

---

[1] Das Grabmal ist in sehr origineller Weise in eine die Wand, welche die Sakristei im Innern teilt, durchbrechende Nische hineingesetzt, so dass es von zwei, ganz voneinander getrennten Seiten sichtbar ist; beide Seiten sind gleichmässig dekoriert.

Wie dieses, wohl früheste, zeigen auch die meisten übrigen Grabmäler aus der Mitte des 15. Jahrhunderts in Aufbau und Dekoration Donatellos Einfluss; die Flügelkinder werden in der Art des bekannten antiken Sarkophag-Motivs schwebend oder auch kauernd, wie am Coscia-Grabe und dem des Giov. Medici, die Grabinschrift oder das Wappen haltend, verwendet; ihre Gesichtchen sind meist ernst, doch individuell im Ausdruck, in welch letzterer Eigenschaft man den Einfluss Donatellos erkennt; im übrigen aber ersieht man gerade aus diesen typisch sich wiederholenden und wenig belebten Kindergestalten den grossen Abstand zwischen den nachahmenden Zeitgenossen und dem übersprudelnden, bahnbrechenden Geiste. Nur einige dieser Grabdenkmäler seien als Beispiele erwähnt, so dasjenige des 1450 verstorbenen Orlando de' Medici in S. Annunziata in Florenz, auf welchem Flügelgenien die Grabinschrift halten; ausgeführt ist dasselbe von unbekannter Hand. Ferner das des Neri Capponi in Sto. Spirito zu Florenz, welches urkundlich von Simone de' Bardi, vermutlich dem Bruder Donatellos, geschaffen ist[1]. Zwei schwebende, ernste Genien von voller, blühender Körperbildung halten das Medaillon mit dem Bildnisse des Toten, als Zierde des Sarkophags, welcher hinter einem Bronzegitter, das einem Geflecht von Stricken nachgebildet ist, verwahrt ist. Von unbekannter Hand gemeisselt ist das Grabmal des Filippo Inghirami im Dome zu Prato, auf welchem zwei Flügelgenien die Grabinschrift halten; dieselben haben sehr kurze Flügel und starkes Hervortreten der Fleischfalten an den Handwurzeln und den Beinen, welche den Kindern im jugendlichen Alter eigentümlich sind und somit auf gute Naturbeobachtung hinweisen. Das Grabmal des Francesco Sassetti in der Capella Sassetti in Sta. Trinità ist unter anderen antiken Motiven auch mit einem die Nische einfassenden Puttenfriese geziert, welcher an den der Bronzekanzeln in San Lorenzo

[1] Siehe Burckhardt-Bode, Cicerone, 6. Aufl., S. 384 f., und Semper, Donatellos Leben und Werke, 1887, S. 3, Anm. 1.

erinnert und wohl den gleichen antiken Vorbildern entlehnt sein dürfte wie letzterer[1].

Schon dem Ende des Jahrhunderts dürfte das sehr vollendete Lavabo in der Sakristei von Sto. Spirito in Florenz angehören (Photogr. Al. Nr. 18598). In der Mitte halten zwei reizende kleine schwebende Flügelknäbchen ein Schild; darunter antike Sphinxe; an den Seiten befindet sich je eine Amor- und Psyche-Gruppe. Während die kleinen Eroten voll kindliche und von einem hohen Schönheitsideal zeugende Gesichtchen haben, wie es die Nachfolger Donatellos am Ende des Jahrhunderts ausbildeten, sind die Psychen auffallend hässlich, haben viel zu grosse Köpfe und karikaturenhafte, ältliche Gesichtszüge. Da Donatello nur sehr selten kindliche Mädchengestalten gebildet hatte, da er stets mehr Vorliebe für die Schaffung von Knaben zeigte, fehlte es eben für die ersteren an Vorbildern, welche sich weniger fähige Künstler zum Muster nehmen konnten. Alle diese Skulpturen sind von weniger hervorragenden Zeitgenossen oder Nachfolgern Donatellos geschaffen, und bedeuten daher die Puttengestalten an diesen, in den stets sich wiederholenden Motiven, keinen Fortschritt gegenüber denen Donatellos.

Weitaus der bedeutendste Bildner unter den Zeitgenossen Donatellos war Luca della Robbia (geb. 1399, gest. 1482). Derselbe schuf im Auftrage der Domverwaltung die andere der beiden Sängertribünen für Sta. Maria del Fiore, welche das Pendant zu derjenigen Donatellos bildete und gleichzeitig mit dieser geschaffen wurde, weswegen naturgemäss auch Einteilung und Aufbau die gleichen waren; so ist auch die Brüstung gleichfalls mit spielenden und musizierenden Kindern geziert, doch tragen diese einen anderen Charakter als diejenigen Donatellos. Schon Vasari macht darauf aufmerksam, dass die Gestalten von Luca viel feiner ausgeführt sind, weswegen sie

[1] Vergl. Semrau, Die Kanzeln von San Lorenzo, S. 122 und 185.

von nahem betrachtet gewinnen, während in der Höhe, für welche sie bestimmt waren und in welcher sie sich auch jetzt wieder im Museo dell'Opera befinden, die in grösseren Zügen mehr skizzenhaft gemeisselten und für die Untersicht berechneten Donatellos eine bessere Wirkung hervorbringen. Aber auch in anderer Hinsicht ist der Typus der Figuren Lucas ein ganz verschiedener; es sind keine eigentlichen Putten, sondern wirkliche Kinder ohne Flügel; die musizierenden, jugendlichen Gestalten stehen bereits in einem Alter von etwa 12 Jahren, haben grosse schlanke Körperbildung und sind vollkommen bekleidet; nur die frisch und munter tanzenden nackten Kleinen, welche im Vordergrunde angeordnet sind, haben das Alter und die Bildung der Putten Donatellos, doch sind auch sie ungeflügelt[1]. Die Gesichtszüge sind auch bei Luca derb realistisch, weit entfernt von jeder Weichlichkeit, ja teilweise sind sie vielleicht noch derber wie manche der Putten der gegenüberliegenden Kanzel des trotz aller Naturwahrheit doch auch vom antiken Schönheitsideal beinflussten Donatello.

Im allgemeinen nimmt Luca della Robbia in der Verwertung des geflügelten Kindes in ganzer Figur einen geringen Platz ein[2]; um so grösseren Einfluss übte er durch die häufigere Verwendung individuell kindlich gebildeter Cherubköpfchen zur Dekoration und Umrahmung seiner Madonnen- und Heiligenbilder aus glasiertem Thon oder von Friesen aller Art. Diese Dekorationsweise wurde hauptsächlich durch Luca della Robbia eingebürgert[3], sowie durch seinen Nachfolger, Schüler und

---

[1] Besonders reizvoll die bei Cavallucci-Molinier: «Les della Robbia» (Paris 1884), S. 19 abgebildete Gruppe.

[2] Die schwebenden, nackten, einen Kranz haltenden Genien verwendet Luca vereinzelt zur Dekoration, getreu das antike Sarkophag-Motiv nachahmend; so beispielsweise unter dem Madonnenbilde aus Stuck in der Berliner Sammlung, Nr. 50A.

[3] Ihr Vorbild hat jedoch dieselbe auch schon in der hellen.-röm. Zeit; siehe Mazois I, Pl. XXVII. 1 (Flügelkopf im Giebel) und Mazois I, Pl. XXXVII. 2 (ungeflügelter Guirlanden haltender Kopf am Kapitäl).

Neffen Andrea. Letzterer Meister hat schon häufiger die eigentlichen Putten auf Tabernakeln, unter Madonnenbildern etc. verwendet, wie er auch bereits genrehafte Kindergruppen bildet, für welche die nette Gruppe, Knabe, der einer Hündin die Jungen fortnimmt, aus bemaltem Stuck im Berliner Museum, Nr. 121 B, ein gutes Beispiel bietet, ebenso wie auch das als genrehafte Brunnenfigur gedachte Bübchen aus glasiertem Thon in demselben Museum, Nr. 121. Von reizender Anmut sind die Medaillons mit Wickelkindern am Fries der Vorhalle von Sta. Maria degl' Innocenti. Eigentlich neues aber fügt auch Andrea della Robbia dem Putto nicht hinzu, weshalb seine Bedeutung für denselben nur sehr gering ist, zumal dieser Künstler ja bereits bis ins 16. Jahrhundert hinein wirkte († 1528), zu welcher Zeit das Flügelkind in der Kunst bereits etwas Hergebrachtes war. In der genrehaften Bildung des Christuskindes folgen sowohl Luca wie Andrea Donatello.

Bemerkenswerter für die Kinderdarstellung ist dagegen ein anderer Thonbildner: «Der Meister der derben Kinder», wie ihn Bode nennt, dessen Thätigkeit etwa in die Mitte des Jahrhunderts fällt[1]. Dieser geht einen Schritt weiter wie Donatello in der Darstellung genrehaft realistischer Kinderscenen, welche direkt den Bildern des Strassenlebens entnommen sind; auch sind es keine geflügelten Putten, sondern gewöhnliche Kinder, welche uns der Meister in kleineren Gruppen vorführt. — So eine Gruppe in der Berliner Sammlung (Nr. 106 D, abgebildet in genanntem Aufsatz auf Tafel zu S. 102), welche uns einen Knaben und ein Mädchen zeigt, welche, nebeneinander sitzend und auf Doppelflöte und Dudelsack musizierend, miteinander in Streit geraten sind und sich ringend in die Finger beissen. Eine ähnliche Gruppe, vielleicht Gegenstück zur eben erwähnten, befindet sich im South-Kensington-Museum (Nr. 255,

---

[1] Vergl. hierüber den Aufsatz von Bode: «Versuche der Ausbildung des Genre in der Florentiner Plastik des Quattrocento», Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml., Bd. XI, 1890, S. 102 ff.

abgeb. Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml. XI, S. 104) und stellt zwei sich balgende Knaben dar, zu deren Füssen ein Weinschlauch liegt. In derselben Sammlung noch zwei ähnliche Gruppen, balgende Knaben und Knabe und Mädchen mit Schwan (letztere abgeb. Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsamml. XI, S. 106).

In der Berliner Sammlung schreibt Bode diesem Künstler noch eine Madonnen-Statuette aus Thon (Nr. 106 B) wegen des gleichartig gebildeten Jesuskindes und den kleinen Johannes in der Grotte, eine hübsche Gruppe aus bunt glasiertem Thon (Nr. 106 C, abgeb. in genanntem Aufsatz auf S. 104), zu. Alle diese Kinder sind derber und hässlicher als die Donatellos, doch bedeutet das rein Genrehafte dieser Kinderdarstellungen ein neues Element in der Kunst, weshalb der Künstler mit Recht einige Beachtung verdient.

Die eigentlichen Schüler Donatellos haben wir schon bei Betrachtung der Werke des grossen Meisters eingehender behandelt, um ihren Anteil an der Ausführung Donatelloscher Skulpturen zu erkennen. Nur die Putten Agostino di Duccios, dessen Mitarbeit an den Marmorkanzeln in Prato und Florenz wir zu erkennen glaubten, haben wir noch nicht erschöpfend und vollständig besprochen. — Dass der im Jahre 1418 geborene Agostino d'Antonio di Duccio von Vasari irrtümlich ein Bruder Luca della Robbias genannt ist, wurde bereits erwähnt. 1446 musste derselbe, wegen Diebstahls angeklagt, von Florenz flüchten. Er wandte sich nach Rimini, wo er das Innere der Kirche S. Francesco, des sog. Malatesta-Tempels, welchen Sigismondo Malatesta durch Alberti hatte erbauen lassen, ausschmückte. Hier verrät sich deutlich der Einfluss Donatellos in den zahlreichen spielenden und musizierenden Flügelkindern, welche sowohl die Monumente als auch einzelne der Pfeiler der Kirche zieren. In dem Stile derselben spricht sich deutlich die Eigenart Agostinos aus. Die Figuren sind oft etwas plump und unproportioniert. Der Gesichtsausdruck ist durchgehends sehr

holdselig und lieblich. Die Haare sind in der Art dieses Künstlers manieriert in steifen Locken und langen Strähnen gebildet. Die Hände sind kurz und dick, die Finger dagegen meist ziemlich lang, mit starker Betonung der einzelnen Gelenke und oft etwas krallenartig gebildet. — Am meisten an Donatello erinnert die Gewandung. Leichte Tuniken bedecken die Körper, welche genau wie bei Donatello aus Vorliebe für das Nackte die Beine meist frei heraustreten lassen. Auch die Art, wie die Gewänder an den Seiten durch einzelne Knöpfe zusammengehalten werden, entspricht der Drapierung bei vielen der Flügelkinder Donatellos. Ferner schliessen sich die Stoffe eng wie angeklebt an die Körper an, was Agostino ebenfalls dem grossen Meister abgesehen hat, nur übertreibt er diese Art der Behandlung, so dass dieselbe bei ihm manieriert wirkt, ebenso wie auch die allzu feine und scharf einschneidende Fältelung. — Diese charakteristischen Eigentümlichkeiten finden sich an fast allen Puttengestalten im Malatesta-Tempel, weswegen die Entwürfe derselben wohl mit wenigen Ausnahmen auf Duccio zurückgehen dürften. Die Ausführung verrät allerdings bei vielen die Hand von Gehülfen, unter denen Simone Ferrucci genannt wird[1].

Von diesem dürften am ersten, vielleicht sogar dem Entwurf nach, die Putten an den Rückseiten der dritten Kapelle links (vom Eingang), sowie die an das Korbgeflecht, mit dem die Pfeiler der vierten Kapelle links an ihrer Basis geziert sind, sich schmiegenden, Guirlanden haltenden Genien stammen. Diese tragen den ausgesprochenen Gesichtstypus mit dem halb verlegenen, halb schelmischen Zug um den Mund, wie ihn

[1] Müntz, Histoire de l'Art pend. la Renaiss., Bd. I, S. 528. — Nach Yriartes Vorgang teilt Müntz sämtliche Kinderspiele dem Simone Ferrucci zu, desgleichen auch Perkins Tuscan Sculptors (S. 171—172), die in weichem Stein ausgeführten Kinderspiele. Doch zeigen dieselben unter sich verglichen die Arbeit verschiedener Hände, weswegen schwerlich alle von Simone gemeisselt sein dürften. Dem Entwurf nach gehen jedenfalls die meisten auf Duccio zurück, dessen ausgeprägten Stilcharakter sie tragen.

auch die Putten des Sohnes des Simone, Francesco di Simone Ferrucci, tragen und welchen letzterer wohl seinem Vater abgesehen hat. Auch haben die genannten Genien auffällig kurze und dicke Beine; in diesen Dingen, sowie auch in der Bildung des Kopfes und der sonstigen Modellierung des Körpers stimmen sie ganz auffällig mit den Kindern des Madonnenreliefs in Montepulciano überein[1], eine Ähnlichkeit, auf welche, wie oben erwähnt, Schmarsow bereits kurz hinwies, so dass es mir wahrscheinlich erscheint, dass hier ein und derselbe Künstler thätig gewesen ist, und zwar Simone Ferrucci. Doch gilt dies nur von den Putten der erwähnten Teile, Rückseiten der Pfeiler der dritten Kapelle links (vom Eingang) und den Genien am Korbgeflecht der vierten Kapelle links. Die an dem gleichen Korbgeflecht der letzterer gegenüberliegenden vierten Kapelle rechts (vom Eingang) stehenden Genien sind wieder von ganz anderer, viel gröberer Hand gemeisselt. Die übrigen Kinderspiele von teilweise entzückender Lebensfrische an den Pfeilern und an den Gesimsen unter den Fenstern, sowie am Triumphwagen Sigismondos in der ersten Kapelle links vom Eingang zeigen alle charakteristischen Eigentümlichkeiten Duccios, nach dessen Entwürfen diese heiteren Scenen aus dem Kinderleben, welche in ihren genrehaften Motiven noch über Donatello hinausgehen[2], wohl sicher genau

---

[1] Siehe S. 37.

[2] Die Motive: Wettspiele, Kahnfahrt, Putten mit Füllhörnern, Reigentanz um einen Springbrunnen, dessen Schale wiederum von kleinen plastisch gedachten Genien getragen wird, wie wir es ähnlich an Kunstwerken Donatellos fanden (siehe Abbild. bei Müntz, Historie de l'Art pend. la Renaissance, S. 528), sowie antike, ältere, musizierende Gestalten, sind in der Schrift von Burmeister, Der Innenschmuck des Tempio Malatestiano zu Rimini (Inaug.-Diss., Breslau 1891) ausführlicher beschrieben (S. 15—18), weswegen ich hier, um nicht zu wiederholen, eine genauere Beschreibung derselben unterlasse. — Hinsichtlich des von mir Duccio zugeschriebenen Reliefs der Prato-Kanzel sei besonders auf den Typus der älteren singenden Engel an den Pfeilern der dritten Kapelle rechts hingewiesen, unter denen einige mit den hohen Stirnen und der kurzen unteren Partie des Gesichtes besonders

ausgeführt sind, wenn auch teilweise nur von gewöhnlichen Steinmetzen. — Von einem besonders handwerksmässigen Bildhauer sind die schildhaltenden Flügelknaben, welche auf den Schranken der dritten Kapelle rechts stehen, gemeisselt; in diesen Gestalten meine ich die Art des Gehülfen Donatellos wiederzuerkennen, welcher die Medaillons im Hofe des Palazzo Riccardi ausführte, denn die Kindergestalten und Eroten auf diesen zeigen ganz dieselben Fehler und Eigentümlichkeiten, welche namentlich in den sehr dicken, ernsten Gesichtern, den allzu breiten und dicken Oberschenkeln und den plumpen, viel zu kleinen Füssen bestehen. Man vergleiche besonders den Schildhalter in Rimini (Al. Nr. 15069) mit dem Amor am Rade des Wagens von Dionysos und Ariadne auf dem Relief in Florenz (Al. Nr. 14621). Es sind fast dieselben Gestalten, nur dass der Putto in Rimini noch etwas missglückter ist, namentlich in dem allzukleinen und dünnen Oberkörper.

Etwa bis zum Jahre 1454 war Agostino di Duccio in Rimini beschäftigt, von wo er sich sodann nach Perugia wandte. Hier schuf er das Grabmal des Bischofs Baglione, aus dem Jahre 1459. Zu beiden Seiten halten je zwei kleine entzückende Putten ein Wappenschild. Die frischen, pausbäckigen Gesichtchen erinnern sehr an die Kinder in Rimini, aber auch etwas an die Flügelknäbchen, welche die Guirlande am Bronzekapitäl unter der Aussenkanzel zu Prato halten, worin wiederum der Einfluss Donatellos auf Duccio erkennbar ist. Das Haar dieser reizenden Bübchen, welches nur in geringerer Weise die Manier Duccios zeigt, fällt in vollen Locken und erinnert hierin ebenfalls an die Engel des Bronzekapitäls. Weniger gut sind die Puttengestalten aus Terracotta, welche auf den Gesimsen des bunten Thonaltars in San Domenico nach dem Vorbilde des Verkündigungs-Tabernakels in Florenz dekorativ angebracht sind. Am besten ist noch der Putto an der rechten Seite, während

einzelnen Gestalten des betreffenden Reliefs zu Prato gleichen (vergl. Photogr. Al. Nr. 15077).

die beiden anderen mit ihren plumpen verzeichneten Beinen wohl nur Werkstattarbeit sind. Agostinos Hauptwerk in Perugia sind die Skulpturen der Fassade von San Bernardino, welche er 1461 vollendete. Eine ganze Schar liebreizender Engelsköpfchen sind in der Portal-Lünette zu beiden Seiten der Glorie des heiligen Bernhard angeordnet. Dieselben zeigen neben grossem Liebreiz auch die nicht gerade lobenswerten Eigentümlichkeiten Agostinos, welche wir bereits im Malatesta-Tempel kennen lernten, in sehr ausgeprägter Weise, ebenso wie auch die allegorischen Figuren an den Seiten. Die straffen, oft in steifen Ringellocken endigenden Haare sind bei diesen Engelsköpfen zu völliger Manier geworden. Hingegen ist das Relief gut auf die Untersicht berechnet; die ganz in der Höhe befindlichen sind tief aus dem Stein herausgearbeitet und in grösseren Zügen behandelt, was sich auch an den breiten, groben Federn der Flügel zeigt, während die weiter nach unten eingefügten Werkstücke flacher gehalten sind, welcher Kunstgriff ebenfalls dem Meister Donatello abgesehen ist.

In Perugia ist ausserdem noch nach einem Entwurf aus den siebziger Jahren von Agostino di Duccio die Porta S. Pietro erbaut, ein edles Bauwerk, an dem sich jedoch kein figürlicher Schmuck und somit auch keine Putten befinden. Dagegen zieren zwei entzückende Flügelkinder ein Tabernakel im Refektorium von Ognissanti zu Florenz, welches ebenfalls ein Werk von Agostino aus seiner späteren Zeit ist.

Hier haben wir ein Werk des voll durchgereiften Künstlers vor uns. Hinsichtlich der Haar- und Gewandbehandlung bleibt derselbe allerdings seiner Gewohnheit treu, aber Proportionen und Anatomie sind bedeutend besser als bei seinen Kindern in Rimini und Perugia. Vorzüglich ist das Nackte in den aus der nach Donatellos Art drapierten Gewandung heraustretenden Beinen behandelt[1], und die ganzen Gestalten sind voll Leben

[1] Die schlanke, elegante Gestalt derselben erinnert sehr an diejenige der Putten der rechten Seite des Orgellettners.

und Anmut. Gleichfalls in diese späte Zeit dürfte auch das Madonnenrelief im Museo Sta. Maria del Fiore gehören, welches wir bereits zum Vergleiche der linken Seite des Orgellettners heranzogen. Dasselbe ist nach der Art des Künstlers sehr flach gehalten, aber, auch nach Bodes Urteil, eine seiner besten Arbeiten. Eine Schar entzückender Engelsköpfchen von einem Liebreiz, wie ihn nur Agostino di Duccio hervorzuzaubern verstand, umgiebt Maria und Kind. — Ein anderes in derselben Art komponiertes Madonnenrelief aus Thon befindet sich im Berliner Museum (Nr. 59). Die typische Haar- und Gewandbehandlung, sowie auch das flache Relief lassen es sofort als Arbeit Agostinos erkennen, als welche es Bode bezeichnet[1].

Agostino di Duccio haben wir also in seinen Kinderdarstellungen als einen Künstler von charakteristischen, allerdings etwas manierierten Eigentümlichkeiten kennen gelernt. In gewissen Dingen, wie namentlich in der Drapierung der Gewänder, erkannten wir in ihm den Nachfolger Donatellos. Einen eigentlichen Fortschritt aber weisen seine Putten gegenüber denen des grossen Meisters nicht auf, ja sie stehen denselben sogar oft bedeutend nach, doch sind dieselben durchgehends von einer grossen Anmut und Lieblichkeit, welch letztere Eigenschaften bei denen Donatellos oft etwas zurücktreten. Durch diese starke Betonung der lieblichen Seite des Kindes hat er eine gewisse Bedeutung für die Entwickelung des Putto, wie auch dadurch, dass er durch sein Wanderleben den Geschmack an Kinderdarstellungen in anderen Teilen Italiens verbreitete.

In der Malerei war der Putto um die Mitte des 15. Jahrhunderts erst wenig verbreitet. Hier vertreten dessen Stelle noch fast ausschliesslich die langgewandeten christlichen Engel. Denn da es Bildhauer waren, unter ihnen hauptsächlich Donatello, denen das Verdienst gebührt, das Flügelkind wieder

[1] Italienische Bildhauer der Renaissance, S. 53 f.; Ital. Plastik, S. 73. In beiden Werken auch Abbildungen auf den angegebenen Seiten.

in die Kunst eingeführt zu haben, so war es naturgemäss die Skulptur, in welcher dasselbe sich zuerst einbürgerte. Erst von dieser übernahm dasselbe in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Malerei, und zwar erkennt man dann in den Kinderengeln der Fresken und Gemälde deutlich den Einfluss Donatellos. Nur ganz vereinzelt kommen bereits im früheren Quattrocento Flügelgenien auf Malereien vor, doch sind dieselben auf diesen fast nie als lebende Wesen von Fleisch und Blut gedacht, sondern nur grau in grau kommen sie an dem imitierten Bildhauerwerk der Umrahmung oder als Teile der Architektur des Hintergrundes als Statuen gedacht vor, was deutlich den alleinigen Vorgang der Skulptur in der Schaffung des Flügelkindes beweist. Von Genien der geschilderten Art seien nur beispielweise die der Umrahmung der Fresken mit Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte in der Collegiata von San Gimignano und der Fresken im Spital zu Siena, beide von Taddeo di Bartolo, erwähnt; ferner sind kleine Guirlanden haltende Genien nach der Antike auf dem Fresko Masolinos in Castiglione d'Olona, welches den Tanz der Herodias darstellt, in der Architektur an dem Fries des Gebäudes, in welchem das Gastmahl des Herodes gehalten wird, angebracht. — Auch Domenico Ghirlandajo und Sandro Botticelli schmücken ihre Bilder noch zuweilen mit den grauen aus Stein gedachten Putten[1]. Erst Mantegna gab den Flügelkindern auf seinen Gemälden Farbe und verflocht sie dadurch unmittelbarer mit dem dargestellten Gegenstande. Nur das Christkind wird schon früh auch in der Malerei in der realistischen Auffassung Donatellos gegeben. — Rein dekorativ wurden mit der Mitte des

[1] So ersterer auf dem Fresko: «Geburt der Maria» im Chor von Sta. Maria Novella, wo die Wand mit einem Fries musizierender Putten grau in grau geziert ist. Von Sandro Botticelli befindet sich in der Berliner Galerie ein Gemälde (Nr. 102): Maria mit Kind und Engeln in einer Thronnische, auf deren Gesims von Marmor gedachte Engelchen eine Krone über Maria halten.

15. Jahrhunderts beginnend vielfach auch auf Miniaturen kleine Putten verwandt[1].

Sonst wurde im allgemeinen auch in der zweiten Hälfte des Quattrocento der Putto zunächst nur in der Skulptur von den Nachfolgern Donatellos weitergebildet.

In Florenz war in dieser Hinsicht von Bedeutung Andrea del Verrocchio, welcher den Putto als Einzelfigur weiter ausbildete. Einen derben Realismus übernahm derselbe von Donatello, er verband diesen aber mit einem gewissen natürlichen Liebreiz. Von manchen Beispielen dieser Art sei erwähnt: der bekannte «Knabe mit dem Delphin» als Brunnenfigur im Palazzo Vecchio zu Florenz, ein lebensfrohes, frisches Bübchen. Im Berliner Museum befinden sich von ihm einige liegende (ungeflügelte) Kinderchen aus Thon. Verrocchio bildet seine Kindergestalten stets voll und fleischig; charakteristisch für seine Weise sind die starken Fleischfalten am Oberschenkel der Putten, welche sich auch bei den Christkindern auf seinen Gemälden finden.

Diese Eigentümlichkeiten übernahm Verrocchios Schüler Francesco di Simone Ferrucci für seine Kindergestalten von seinem Meister. Daneben aber haben seine Flügelkinder auch denselben gewissen typischen, etwas verlegen lächelnden Zug um den Mund, wie die seines Vaters Simone Ferrucci, den wir bereits kennen gelernt haben, was darauf schliessen lässt, dass Francesco ausser Verrocchio auch seinen Vater zum Lehrmeister gehabt hat, wie es ja auch natürlich ist. Eigentümlichkeiten beider Meister vereinigt Francesco di Simone in den schwebenden Guirlanden haltenden Putten an der Steinbasis im Bargello[2], auf dem sich jetzt ein Madonnenrelief aus glasiertem

---

[1] Ein Beispiel zeigt die Abb. bei Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance, Bd. I, Italie, les Primitifs, S. 701, nach einem Original in der Biblioteca Laurenziana in Florenz. Zwischen dem Rankenwerk und auf den Fruchtschalen bewegt sich eine grosse Schar geflügelter und ungeflügelter Genien in den verschiedensten Stellungen.

[2] Photogr. Al. Nr. 2761.

Thon von Andrea della Robbia befindet, und welches ein beglaubigtes Werk seiner Hand ist. Die Gesichtszüge sind ganz die der Putten des Simone Fiorentino, die wir an einzelnen des Innenschmuckes im Malatesta-Tempel kennen gelernt haben, während die Behandlung des Fleisches die Schule Verrocchios verrät. Mit Vorliebe verwendet Francesco di Simone die schwebenden Sarkophag-Genien, welche er mit ganz leichten, den Oberkörper kaum bedeckenden Gewandstücken bekleidet; so auf der erwähnten Sandsteinbasis, an dem Sarkophage des Tartagni in S. Domenico und des P. Malvezzi im Camposanto zu Bologna, an welch letzterem die Genien etwas an die des Grabmales des Neri Gapponi in Florenz erinnern, sowie auf einem Kamin aus Pietra Serena im Berliner Museum, welche in den Fleischfalten der Oberschenkel besonders den Einfluss Verrocchios zeigen. Auch am Portale des Palazzo Bevilacqua in Bologna ist der obere Aufsatz mit Putten geziert, welche in demselben stehend einen Kranz halten; zwei andere kleine Kinderfigürchen füllen die Zwickel zwischen den Säulenkapitälen und der Thorwölbung (Photogr. des Portales Al. Nr. 9603). An dem Marmortabernakel in der Kirche Sta. Maria di Monte Luce bei Perugia (Photogr. Al. Nr. 5059), welches von ihm nach Verrocchios Entwurf ausgeführt worden sein soll[1], erinnern die schwebenden Genien in dem unteren Friese in Motiv, Gesichtsausdruck und Gewandung am meisten an Francesco di Simone; während man an den kleinen fleischigen Einzel-Puttenfigürchen an den tragenden Voluten zu beiden Seiten und am Christkinde deutlich erkennt, dass der Entwurf von Verrocchio stammt, ebenso sind auch die vier gewandeten Engel echt Verrocchiosche Gestalten. An den Seiten des Tabernakels sind noch zahlreiche kleine Cherubköpfchen von individuellem lieblichen Gesichtsausdruck hineinverflochten.

---

[1] Burckhardt-Bode, Cicerone, S. 381 f.; Bode, Ital. Bildh. d. Ren., S. 99.

Im allgemeinen hat Francesco di Simone für die Weiterentwickelung des Putto keine besondere Bedeutung, da derselbe nur bereits vorhandene Typen verwendete.

Auch Antonio Pollajuolo (1428—1498) hat der Gestaltung des Putto keine neuen Elemente hinzugefügt.

Eine hervorragendere Stellung für die Entwickelung der Kinderdarstellung im Quattrocento nimmt der den Marmorstil der letzten Generation der Florentiner Bildhauer dieses Jahrhunderts begründende Desiderio da Settignano ein. Wie dieser nur leider allzufrüh verstorbene Künstler (geb. 1428 zu Settignano, starb er bereits, erst 36 Jahre alt, 1464) in jeder Beziehung einer der individuellsten und geistvollsten der Nachfolger Donatellos ist, so kommen auch seine Kinderdarstellungen in der feinen, echt künstlerisch naturwahren Empfindung dem grossen Meister am nächsten, ohne jedoch genaue Nachahmungen Donatelloscher Putten zu sein. Desiderio fasst, anknüpfend an die Flügelkinder aus Donatellos letzter Zeit, das Kind von der anmutigen Seite und bildet es in dieser Richtung weiter aus, ohne jedoch, wie die letzten Ausläufer des Jahrhunderts, weichlich zu werden. Er bildet seine Kindergestalten porträthaft nach der Natur, doch vermeidet er eine übertriebene Derbheit und verbindet den gesunden Realismus mit dem Schönheitsgefühl der Antike; durch die engere Verbindung dieser beiden Elemente führt er ergänzend fort, was Donatello begonnen. Doch in der Kinderdarstellung macht sich nur im kleinen bemerkbar, was für die gesamte Kunstrichtung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts charakteristisch ist. An Stelle des Markigen und Gewaltigen, das die bahnbrechenden Künstlergeister ihren Gestalten aufzuprägen verstanden, bevorzugte man jetzt eine grössere Anmut und Gefälligkeit. Nicht zum mindesten mag dieser Wechsel auch in den veränderten socialen Verhältnissen seinen Grund haben, dann aber fehlte es auch an Künstlern, welche sich Donatello in der Grossartigkeit der Auffassung hätten an die Seite stellen können. Nur das höchste

Genie vermag in den derben Zügen des äussersten Realismus wirkliche Kunstwerke zu schaffen; bei den Nachahmern wirkt dasselbe übertrieben und hässlich, wie wir es in unserer Betrachtung beispielsweise bei den Putten Buggianos fanden. Es ist ein grosses Verdienst Desiderios, dass er die Kunst in dieser Beziehung in die richtigen Bahnen geleitet hat, ohne dabei die frische Naturwahrheit im geringsten aufzugeben, was im besonderen auch für den Putto gilt. — Doch auch ausser diesem allgemeinen Charakter haben die Kindergestalten Desiderios auch im einzelnen ganz ausgeprägte typische Eigentümlichkeiten, zum Teil dieselben, welche sich auch auf den ihm zugeschriebenen Frauenbüsten wiederfinden, und welche seine Arbeiten leicht unter denen seiner Zeitgenossen erkennen lassen.

Die Köpfchen seiner Kinder sind am Hinterhaupte ziemlich hoch gebildet und fallen nach vorne hin ab. Die Haare sind meist gescheitelt, oft etwas flüchtig behandelt, das Stirnbein etwas vorspringend und eckig an die Schläfen ansetzend; auch sind die etwas hervortretenden Augenbrauenknochen und starken Augenbrauen für Desiderio charakteristisch; die Nase ist meist länglich gestreckt und ziemlich spitz, die Ohrmuschel ziemlich gross, die Lippen sind dünn und fein, stark wellig und scharf umrändert; um den Mund spielt, wenn derselbe geschlossen, ausser bei den ganz jugendlichen Köpfchen an den Friesen, ein lächelnder, etwas neckischer Zug. Das Grübchen des Kinnes ist dicht unter dem Munde stark ausgeprägt. Alle diese Eigentümlichkeiten kommen ja schon bei einzelnen Gestalten Donatellos vor, wie Semper bemerkt, jedoch weniger gerade bei Kinderfiguren, welche auch im Gesicht meist vollere, weniger ausgeprägte Züge zeigen. Auch geben die genannten Eigentümlichkeiten, die sich bei Donatello nur bei älteren Knaben- und Jünglingsgestalten finden, gerade den Kinderköpfchen Desiderios, die sich in der Behandlung des Marmors durch grössere Glätte auszeichnen, und geringere Muskelbewegung zeigen, einen von Donatello verschiedenen

Ausdruck. Bei den in ganzer Figur gegebenen Kindern sind die Hände meist ziemlich gross, mit deutlicher Angabe der Gelenke und der Details in der Fältelung der Haut. Sehr charakteristisch ist der Oberkörper gestaltet; derselbe ist schlank und dünn, im Alter der Kinder von 4—5 Jahren gebildet[1]; es ist auffallend, dass im Gegensatz zu Donatello und allen übrigen Quattrocentisten Desiderio die Taille bei seinen nackten Kinderfiguren fast gar nicht oder doch nur in sehr geringem Masse angiebt, wodurch der Rumpf eine rechteckige, geradlinige Form erhält, auch ist die Anatomie des Brustkorbes nur sehr flach und schwach angedeutet; diese Dinge entsprechen der Natur und beweisen daher, dass Desiderio die Natur, wie bereits oben erwähnt, porträthaft nachgebildet hat, während sonst in dieser Zeit die Künstler, wie auch Donatello, auch bei Kindern die Taille, der Schönheit zu Liebe, stets angeben. Der Bauch gerät bei Desiderio zuweilen etwas dick; ziemlich stark sind bei ihm die Fleischfalten unter dem Unterleibe angegeben. Im ganzen ist Desiderio in der Wiedergabe des Nackten, trotz äusserlich stärkeren Anschlusses an die Natur, durchaus nicht ganz fehlerfrei und steht darin etwas hinter seinen Zeitgenossen zurück, aber in der feinen Empfindung des derb-anmutigen und doch kindlichen Ausdruckes wird er von diesen nicht erreicht.

Unter den beglaubigten Werken seiner Hand sind uns nur verhältnismässig wenig Puttengestalten erhalten, welche aber deutlich die eben geschilderten Eigentümlichkeiten zeigen. Desiderio gruppiert die Flügelkinder nicht zu gemeinsamem Spiel und Tanz mit ihren Genossen, wie es Donatello und auch Agostino di Duccio liebten, sondern er giebt den Putto meist als Einzelfigur, als Schildhalter oder Guirlanden tragend; auch bildet Desiderio gerne Guirlanden von kleinen

---

[1] Die Christkinder auf den Madonnenbildern Desiderios sind natürlich in einem viel jüngeren Alter gedacht, weshalb für diese die geschilderten Eigentümlichkeiten nicht zutreffen.

Cherubköpfchen. — Seine vermutlich gemeinsame Arbeit mit Donatello an einem solchen Fries an der Capella Pazzi haben wir bereits oben besprochen[1]. Die Köpfchen an den von mir Desiderio zugeschriebenen Teilen fanden wir im Vergleich mit denen von Donatello noch etwas schüchtern, auch tragen dieselben naturgemäss an diesem Werke aus seiner Schülerzeit noch nicht seinen eigenen Charakter voll ausgeprägt; nur an einzelnen Köpfen tritt derselbe bereits deutlich hervor, namentlich in dem Werkstück der rechten Seite[2], wo das hell lachende Köpfchen bereits von grösserer Meisterschaft zeugt; auch erkennt man in den mehr sinnigen Zügen bereits den Charakter seiner Kunst.

Ein beglaubigtes Werk von Desiderios Hand ist das Sakraments-Tabernakel in San Lorenzo zu Florenz. Zwischen den Ornamenten des oberen Frieses lugen auch hier kleine Cherubköpfchen hervor, von entzückend naiv-kindlichem Ausdruck. Im Bau des Kopfes zeigen dieselben bereits deutlich die Eigentümlichkeiten Desiderios ausgeprägt. Noch mehr ist dies bei dem auf einem Kelche im oberen Gesimse stehenden Christkinde der Fall, welches die rechte Hand segnend erhebt, in der gesenkten Linken Marterwerkzeuge (Dornenkrone und Nagel) hält. In der Bildung des Kopfes, der Haare, der Gesichtszüge, des Ausdruckes, der Form des Rumpfes, mit der geringen Angabe der Taille, sind bereits die oben geschilderten Eigentümlichkeiten voll ausgeprägt. Eine genaue Wiederholung dieses Christkindes in Stuck befindet sich im Berliner Museum (Nr. 62 D).

Das Hauptwerk Desiderios ist das Grabmal des Kanzlers Carlo Marsuppini in Sta. Croce in Florenz. Hier stehen zwei kleine, schlanke, nackte Flügelknäbchen im Alter von etwa 4—5 Jahren als Schildhalter an beiden Seiten des Monumentes (Taf. VII). Dieselben sind von grossem Liebreiz, der mit einem gewissen kecken Ausdruck gepaart ist; dieselben sind nebst dem Christ-

[1] Siehe oben S. 88.

[2] Vergl. S. 88.

kinde am Tabernakel in San Lorenzo die hauptsächlichen, beglaubigten Beispiele für Desiderios Kinderbildung; in ihnen findet sich alles wesentlich Eigentümliche, das ich soeben zu schildern versuchte, vereinigt, weswegen sie auch als Ausgangspunkt bei Betrachtung der übrigen nicht beglaubigten Kinderdarstellungen Desiderios dienen müssen.

Als solche hat Tschudi zuerst eine Reihe Knabenbüsten erkannt, welche früher allgemein für Werke Donatellos gehalten wurden, an welcher Ansicht auch Semper im Nachwort zu Donatellos Leben und Werke, ihrer Naturfrische wegen, festhält. Es handelt sich in der Hauptsache um die Büsten in der Sammlung von C. Miller-Aichholz in Wien, Dreyfuss in Paris und in der Chiesa dei Vanchettoni in Florenz. Leider kenne ich nur das letztere Köpfchen im Originale[1]. Die sehr glatte Behandlung des Marmors, sowie der weiche, wenig bewegte Gesichtsausdruck unterscheiden diese Arbeit deutlich von den Kinderköpfchen Donatellos, die stets kräftiger modelliert sind, mit stärkerer Bewegung im Ausdrucke. Das Köpfchen dürfte der gewissen weichen Anmut nach wohl eher aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen. Der Zug um den Mund erinnert sehr an Desiderio, doch zeigen die Bildung der Stirne, sowie die Augenbrauen nicht die markanten Eigentümlichkeiten dieses Bildhauers[2]; auch die rundliche Bildung des Schädels deutet auf einen anderen Künstler, wohl am ehesten auf Ant. Rossellino[3] hin, mit dessen Puttengestalten, welche die Enden des Bahrtuches am Grabmale des Kardinals von Portugal in der Kirche S. Miniato oberhalb Florenz halten, die rundliche Bildung des Köpfchens und der Gesichtsausdruck grosse Verwandtschaft zeigt. Bei Desiderios Kinderköpfen ist,

[1] Abgebildet ist dasselbe bei Müntz, Donatello, auf S. 104.

[2] Eher dürfte die andere Büste eines gereifteren, schon im Jünglingsalter stehenden Knaben, welche Johannes den Täufer darstellt, auf Desiderio zurückgehen.

[3] Unter diesem Namen ist die Büste im Cicerone, S. 385 d, angeführt.

wie schon erwähnt, der Hinterkopf meist hoch, während der flache Schädel nach vorne etwas abfällt. Diese Bildung zeigt auffallend die Büste des hell lachenden Knaben der Sammlung Miller-Aichholz in Wien. Letztere kenne ich allerdings nur im Gipsabguss und nach Abbildungen (sehr gute Abbildung bei Müntz, Donatello, S. 107). Soweit ich mir danach ein Urteil bilden konnte, scheinen mir allerdings in diesem Kunstwerke alle oben erwähnten Eigentümlichkeiten Desiderios vorhanden zu sein. Dieses Köpfchen findet sich ganz ähnlich auch am Friese der Capella Pazzi, an dem Werkstücke der rechten Seite, welches der flacheren Behandlung wegen sich deutlich von denjenigen unterscheidet, welche den Charakter Donatellos tragen, und welches ich dem Desiderio zuschreibe. Die gleichen Eigentümlichkeiten scheinen mir, nach Reproduktionen zu schliessen, auch die Kinderbüsten der Sammlung Dreyfuss und des Cabinet des medailles in Paris aufzuweisen. — Der frische, lebendige Ausdruck dieser Kinderbüsten mag ja allerdings den Gedanken an Werke Donatellos sehr nahe legen, aber gerade in den beglaubigten Kindergestalten Desiderios findet sich dieser Vorzug ebenfalls; die weiche Behandlung aber und der sinnige Ausdruck scheinen mir auf letzteren Künstler hinzuweisen. — Eine Knabenbüste mit eng anliegender Kleidung im Bargello in Florenz dürfte ein Atelierwerk Desiderios sein.

Aber noch eine Arbeit möchte ich, wenigstens dem Entwurf nach, für diesen Künstler in Anspruch nehmen: nämlich die Festons haltenden Puttenfiguren aus Holz, welche das Intarsia-Getäfel von Giuliano da Majano in der «Sagrestia nuova» des Domes von Florenz bekrönen. Vasari sagt von diesen, dass sie nach Zeichnungen Donatellos ausgeführt seien[1], doch werden sie heute allgemein nicht mehr unter den Werken Donatellos angeführt, denn dieselben reichen in Ausdruck und Gestaltung

[1] In der Lebensbeschreibung Donatellos (Ausgabe Mil. Bd. II, S. 401 bis 402).

nicht an die Kinderfiguren des grossen Florentiner Bildhauers heran. Bei Burckhardt-Bode (Cicerone, S. 173 e) sind dieselben dem Giuliano und Benedetto da Majano zugeschrieben, denselben Künstlern, welche die Schränke, auf denen die Genien stehen, arbeiteten. Für den Entwurf und die Modelle würde in diesem Falle wohl wesentlich Benedetto da Majano in Frage kommen, da sein Bruder Giuliano hauptsächlich Architekt und Intarsiator war; aber gerade die Putten Benedettos auf seinen beglaubigten Arbeiten tragen ein ganz anderes Gepräge.

Wohl aber zeigen diese reizenden Knabengestalten alle Eigentümlichkeiten der von Desiderios Hand geschaffenen Kinderfiguren in auffälliger Weise[1]. Die längliche Form des Kopfes, die meist gescheitelten, nach hinten lang herunterfallenden oder ganz kurzen Haare, das vorspringende, etwas eckige Stirnbein, die hervortretenden Augenbrauen, die etwas flach in denselben liegenden Augen, die dünnen Lippen, um die häufig ein etwas verschmitztes, neckisches Lächeln spielt, welcher Ausdruck ganz dem der Schildhalter am Marsuppini-Denkmale gleicht[2]. Sodann der ganze etwas langgestreckte magere Körperbau, bei dem, namentlich an den ganz nackt gegebenen Figuren, der rechteckige gerade Rumpf ohne Betonung der Taille und Hüften auffällig ist; ebenso sind die weiche Muskulatur und der etwas dicke Leib, unter dem sich die stark hervorgehobene Fleischfalte hinzieht, charakteristisch; auch die stark betonte Kniescheibe findet sich an den Schildhaltern des Marsuppini-Denkmales in der gleichen Weise. Genug, diese Kindergestalten tragen in so deutlicher Weise alle

[1] Vergl. Taf. VII (nach Photogr. Al. Nr. 2117) und Taf. VIII (nach Photogr. Al. Nr. 1982).

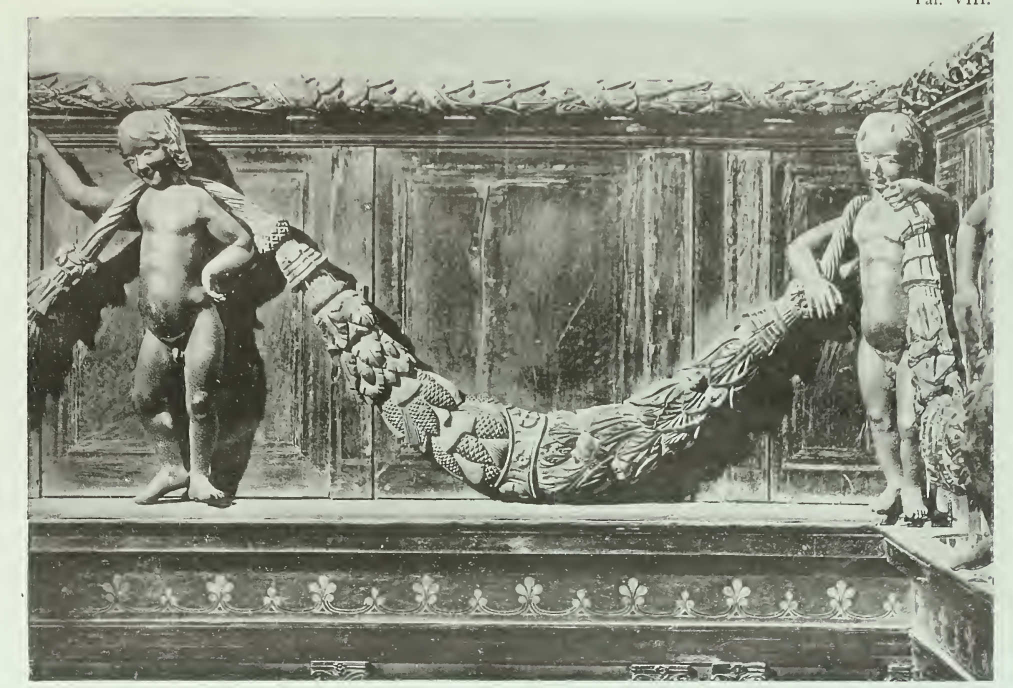
[2] Müntz, Donatello, S. 52, schreibt ebenfalls, dass die Festons haltenden Genien der Domsakristei den Schildhaltern am Marsuppini-Denkmale gleichen; doch hält derselbe noch an der Nachricht Vasaris, dass erstere von Donatello gefertigt sind, fest und glaubt daher, sie hätten Desiderio bei Schaffung der kleinen Knappen am Marsuppini-Monumente zum Vorbilde gedient.





Schildhalter vom Grabmal Marsuppini in Sta. Croce zu Florenz.

Weber, Die Entwickelung des Putto in der Plastik der Frührenaissance.
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.



Feston haltende Putten in der neuen Sakristei des Domes von Florenz.

Weber, Die Entwickelung des Putto in der Plastik der Frührenaissance. Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.



Eigentümlichkeiten der beglaubigten Putten Desiderios, und zwar Eigentümlichkeiten, welche nur diesem Künstler unter seinen Zeitgenossen eigen sind, dass mir der Stilcharakter derselben auf Desiderio da Settignano hinzuweisen scheint.

In Auftrag gegeben wurde die Guirlande über den Schränken allerdings urkundlich dem Giuliano da Majano, auch lieferte dieser ein Modell derselben[1]. Damit ist aber nicht ausgeschlossen, dass Giuliano sich die Zeichnungen, ja vielleicht gar das in der Urkunde erwähnte Modell von einem anderen Künstler, der in der Plastik mehr zu Hause war, wie jener als Intarsiator, anfertigen liess; die Ausführung nach diesem mag 'dann immerhin von Giuliano selbst herrühren. Nun aber scheint mir die oben erwähnte Notiz Vasaris entschieden dafür zu sprechen, dass die Zeichnungen von einem andern Meister stammen als demjenigen, der die Intarsia-Arbeiten schuf. Denn wären dieselben von Giuliano oder Benedetto da Majano, denselben Künstlern, welchen Vasari selbst an verschiedenen Orten die Intarsia-Arbeiten der darunter befindlichen Schränke zuschreibt, wie kam der Begründer der neueren Kunstgeschichte oder die Tradition denn darauf, die Zeichnungen des Frieses einem andern Bildner zuzuerteilen? Die Namen der einzelnen Künstler konnten leicht verwechselt werden, was auch hier offenbar geschehen ist, aber wenn für einen Teil derselben Arbeit ein besonderer Meister genannt wird, so könnte diese Besonderheit doch einen wahren Hintergrund haben, wenn auch der genannte Name nicht der richtige ist. Auch erwähnt Vasari sowohl an den Stellen, an welchen er das Getäfel von Giuliano da Majano gefertigt sein lässt[2], als auch dort, wo Bene-

[1] Siehe hierüber die von C. F. Rumohr in den Italienischen Forschungen, Bd. II, S. 375—376, veröffentlichte Urkunde. Unter anderm heisst es in derselben: — alloghorono a detto Giuliano presente et conducente et in suo nome proprio a fare la ghirlanda la quale a stare sopra agli armadi della sagrestia — et quel modo e forma che si dimostra pel modello dato per detto Giuliano.

[2] In der Lebensbeschreibung des Giuliano da Majano (Ausg. Milanesi II, 469).

detto als Urheber genannt wird[1], durchaus nichts von dem Puttenfries.

Daher rühren meines Erachtens die Zeichnungen für die Festons haltenden Genien in der Domsakristei von einem anderen Künstler her als die Intarsia-Arbeiten des Holzgetäfels, und zwar wegen der auffälligen oben erwähnten stilistischen Eigentümlichkeiten glaube ich es wagen zu können, dieselben dem Desiderio da Settignano zuzuschreiben. Dass auch die Ausführung von dessen Hand ist, glaube ich nicht, weil Vasari an der betreffenden Stelle über den Puttenfries, wo meiner Überzeugung nach nur der Name des Künstlers verwechselt ist, ausdrücklich nur von Zeichnungen spricht; es ferner auch nicht wahrscheinlich ist, dass der Marmorarbeiter Desiderio hier in dem gänzlich ihm ungewohnten Materiale des Holzes gearbeitet hat; vielmehr dürfte anzunehmen sein, dass Giuliano da Majano in der Ausführung dem in der Urkunde uns erhaltenen Auftrage eigenhändig nachgekommen ist.

Die Putten, welche an den beglaubigten Werken des Benedetto da Majano vorkommen, sind von denen Desiderios und auch denen des obenbesprochenen Frieses gänzlich verschieden. Von ihm sind kleine Genien an der Marmoreinfassung einer Thüre im Palazzo Vecchio im Ornamente gemeisselt; es sind kleine, blühende, rundliche Kindergestalten mit lieblichem Ausdruck. Den gleichen Charakter tragen auch die schwebenden Genien am Sarkophage des Filippo Strozzi in Sta. Maria Novella. Die Köpfe sind auch an diesen rundlich gebildet mit üppigem Haarwuchs; die Taille ist angegeben und die Gesichter zeigen nichts von dem derben, kecken Ausdruck der Kindergestalten Desiderios, sondern nur reine, fröhliche Anmut in den weichen Zügen, in denen die Knochen an keiner

---

[1] Im Leben des Benedetto da Majano (Ausgabe Milanesi III, S. 333 bis 334).

Stelle markant hervortreten, wodurch Benedetto sich noch einen merklichen Schritt weiter von Donatello entfernt[1].

Die Art der Putten des Antonio Rossellino haben wir bereits anlässlich der Besprechung der Büste in der Chiesa de' Vanchettoni kennen gelernt; sie sind ebenfalls weicher und weniger markant als die Desiderios.

Bei Mino da Fiesole (1431—1484) endlich wird der Putto ganz glatt und weichlich, handwerksmässig und ohne Ausdruck. Sämtliche Putten dieses Meisters aufzuzählen, würde zu weit führen und auch keinen Zweck haben, da sie meist alle ein und denselben Typus tragen. Gute Beispiele für Mino da Fiesole sind die schwebenden Genien am Sarkophage Giugni in der Badia zu Florenz, sowie die Schild haltenden am Grabmale des Grafen Hugo ebendort. Letztere sind in der Anordnung und im Motiv genau denen des Marsuppini-Denkmales nachgebildet; gerade deshalb aber erkennt man an ihnen um so deutlicher den Unterschied von Mino und Desiderio, und damit die Weiterentwickelung in der Putten-Darstellung zum dekorativ Anmutigen und das Aufgeben des herb Realistischen in den knospenden Kindergestalten.

Auch der Luccheser Bildhauer Matteo Civitali (1435—1501) hat für den Putto keine grosse Bedeutung. Er stellt denselben etwas realistischer dar als Mino, ohne jedoch die Gestalten mit rechtem Leben zu erfüllen. Als Beispiele seien die auf dem Gesimse des Grabmales des Pietro Noceto im Dom zu Lucca stehenden Genien genannt, welche mit ihren breiten, dicken Köpfen einen gewissen hausbackenen Realismus zur Schau tragen. Die dekorative Verwendung auf dem Gesimse zeigt wieder den Einfluss von Donatellos Verkündigungs-Tabernakel. Besser wie auf die eigentlichen Putten

---

[1] Für die Bildung der Kinderköpfe Benedettos bietet auch der Fahnensockel im Berliner Museum, Nr. 88, ein gutes Beispiel (abgeb. Ital. Bildh. d. Ren., S. 206; Ital. Plastik, S. 98).

versteht sich Matteo Civitali auf die christlichen, langgewandeten, grösseren Engelgestalten, denen er zauberhafte Anmut und Innigkeit zu verleihen weiss, ja hierin fast unerreicht ist. Bekannt sind ja die beiden neben dem Tabernakel der Sakramentskapelle im Dome zu Lucca knieenden Engel.

So verflacht sich am Ende des Quattrocento die Gestaltung und Verwendung des Flügelkindes in Toscana; welcher Unterschied zwischen dem wirbelnden Kinderreigen an den Kanzeln zu Prato und Florenz und den ruhigen glatten Einzelfiguren eines Mino da Fiesole und seiner Zeitgenossen!

Doch auch ausserhalb Toscanas war am Ende des Quattrocento durch den Einfluss Donatellos und seiner Schüler der Putto vollkommen eingebürgert.

In der Lombardei werden für Thonverzierungen der Wände gerne spielende und musizierende Putten verwendet, die deutlich den Einfluss Donatellos zeigen. So am Terracotta-Fries in einem Hofe der Certosa di Pavia, von Rinaldo de Stauris im Jahre 1464 geschaffen[1]. Die reizenden, lebensfrischen Flügelknäbchen, die Medaillons mit Charakterköpfen und Ornamenten halten oder auf dazwischen gespannten Guirlanden sitzen, kommen in der Frische der Darstellung Donatello viel näher, als die konventionell ruhig dastehenden Kindergenien der Florentiner Meister des ausgehenden Jahrhunderts. Offenbar in Anlehnung an diesen Fries hat der bereits ins 16. Jahrhundert hinein schaffende Caradosso 1488 den Fries in der Kirche S. Satiro zu Mailand gebildet.

Am Ende des Jahrhunderts wird der Putto überhaupt allgemein auch in Mailand in jeder Weise dekorativ verwendet.

In Ferrara zeigen die von Domenico di Paris 1467 geschaffenen Putten von Stuck an der Decke eines Gemaches

---

[1] Beltrami, La Certosa die Pavia (Milano 1896), S. 58; ebendort auch Abbild., sowie bei Müntz, Hist. de l'Art pend. la Ren., S. 175. Photogr. Brogi 8248.

im Palazzo Schifanoja, in welchem sich jetzt eine naturwissenschaftliche Sammlung befindet, deutlich den Einfluss Donatellos.

In Padua war die Anlehnung an Donatello durch seine eigenen daselbst geschaffenen Werke gegeben. Der Schüler des grossen Florentiners, Bellano, meisselte hier die Särge des Erasmo und Antonio de' Narni aus rotem Granit, welche an der Vorderseite mit zwei die Inschrift haltenden Genien geziert sind, welche etwas an die des Coscia-Grabes erinnern. Am Bronzerelief der thronenden Madonna in San Francesco gemahnt ein Cherubkopf auffallend an eines der Kindergesichtchen im zweiten Felde von rechts der Prato-Kanzel. — Vor allem aber verwertete der Bronzebildner Andrea Briosco gen. Riccio (1470—1532) den Putto in Donatelloscher Weise. Einzelne muntere Genien sitzen beispielsweise auf dem Bronzeleuchter am Hochaltare im Santo. Für die Verwendung von Flügelgenien durch Riccio auf Werken der Kleinkunst bietet das Berliner Museum gute Beispiele.

In der Kunst Venedigs hat sich der Putto trotz des ersten ganz frühen Versuches im Trecento, den wir bereits kennen lernten, verhältnismässig erst spät eingebürgert und zwar fast ausschliesslich durch den Einfluss Donatellos. Die Putten des Bartolomeo Buon an der Porta della Carta, welche lebenslustig an den noch gotischen Ornamenten des Portales herumklettern, dürften allerdings noch auf eine Anlehnung an einzelne Kapitäle des Dogenpalastes zurückzuführen sein. Das Dogengrab Mocenigo in San Giovanni e Paolo, an welchem Genien verwendet sind, ist dagegen von dem Toscaner Künstler Piero di Niccolo und Giovanni di Martino 1423 geschaffen. Die Puttengestalten des Antonio Rizzo am Grabmale des Dogen Tron sind flach gehalten und wenig belebt. — Dagegen bildet die Künstlerfamilie der Lombardi den Putto viel und gern, meist in der lieblichen Gestaltung im Anschlusse an Donatellos Putten in Padua. In dieser Art sind von Pietro Lombardi die

reizenden kleinen Genien in Stucco, welche die Zwickel des Gewölbes unter den Evangelisten-Symbolen im Chor der Kirche San Giobbe zieren (geschaffen nach 1462). Die dünnen bindenartigen Tücher, die um den sonst nackten Körper geschlungen sind, sowie der Reifen, welcher bei einem der Putten über Stirne und Haar gelegt ist, weist deutlich auf die direkte Entlehnung von Donatello hin, welcher als der erste diese Art der Bekleidung bei seinen Putten verwendet.

Von Tullio Lombardi sind die lieblichen Putten im Marmorornament am Fusse der Pfeiler neben dem Chor der Kirche Sta. Maria dei Miracoli. Es sind lebensvolle Bübchen, welche auf Fischschwänzen von Wassernixen sitzen. Die Bekleidung dieser Genien, welche aus eng anliegenden, mit einer breiten Binde gegürteten Chitonen besteht, erinnert ebenfalls an Donatello. Die breite Binde trägt genau in derselben Weise ein Kind am zweiten Relief links der Prato-Kanzel. Von demselben Künstler sind die Skulpturen an der Fassade der Scuola di S. Marco. Die viereckigen Basen der Säulen sind mit spielenden und tanzenden Putten verziert, welche in der Bildung ganz denen der Kirche Sta. Maria dei Miracoli gleichen. Die Motive sind der Antike in Donatelloscher Weise frei entlehnt, wie überhaupt die Venezianische Skulptur auch in der scherzhaften Bildung des Putto gegen Ende des Quattrocento mehr Anlehnung an die Antike zeigt als die gleichzeitige Toscanische. An den unteren Ornamentstreifen der Säulen des ebengenannten Portales sitzen ebenfalls muntere Flügelknaben auf Guirlanden, dasselbe Motiv, welches wir an der Terracotta-Verzierung in der Certosa di Pavia kennen gelernt haben. In der Volute über dem Thorbogen sitzt ein kleiner neckischer Genius mit Füllhorn. — In der Kirche S. Trovaso zieren Marmorreliefs lieblicher Engelkinder mit Marterwerkzeugen einen Altar, welche von dem nach dieser Kirche benannten «unbekannten Meister» geschaffen sind und wiederum, auch besonders in der Gewandung, den direkten Einfluss von Dona-

tellos Paduaner Engeln zeigen. Ein ähnliches Relief befindet sich im Berliner Museum (Nr. 172).

Dies sind nur einzelne Beispiele für die Putten-Darstellungen der Venezianischen Skulptur in dieser Zeit, in welcher die Putten dort ebenso eingebürgert waren wie in Toscana.

In Padua und Venedig war es dann Andrea Mantegna, der um die Mitte des Jahrhunderts zuerst den Putto als selbständiges Glied der Malerei zuführte. In seinen singenden und spielenden Engeln zwischen Guirlanden an den in den fünfziger Jahren geschaffenen Fresken der Eremitani-Kapelle zu Padua, sowie in der Madonna S. Zeno zu Verona, den Engeln mit Marterwerkzeugen, welche die Umrahmung eines Madonnenbildes im Berliner Museum bilden, u. a. ist der unmittelbare Anschluss an Donatello zu gewahren. Auch die Malerfamilie der Bellini zeigt in ihren Kindergestalten den Einfluss Donatellos. Vor allem verwendet Giovanni Bellini auf seinen Gemälden auch häufig die kleinen Engelputten, in denen, wie bei seinen tief empfundenen und doch kindlichen Christuskindern, der liebliche Zug überwiegt. Beispielsweise stehen am Fusse des Thrones der Madonna auf dem Marienaltar in Sta. Maria dei Frari zu Venedig, anstatt der sonst auf derartigen Gemälden der «Madonna in trono» von dem Künstler beliebten Gruppe langgewandeter, musizierender Engel im Jünglingsalter, ein Mandoline spielendes und ein Flöte blasendes Engelkind, welche sowohl in der Gesamtauffassung wie in Einzelheiten, namentlich in der Kleidung (dem kurz gegürteten Röckchen), an Donatellos Puttenreliefs in Padua erinnern. Ferner bieten die kleinen allegorischen Bildchen in der Akademie zu Venedig (Nr. 595) gute Beispiele für Putten von der Hand Giovanni Bellinis. So ziehen auf der Allegorie der Arbeit, welche Darstellung auch und vielleicht richtiger Bacchus und Mars gedeutet wird, kleine Flügelkinder den Wagen, und die in zauberhafter Abendstimmung auf dem Wasser dahinfahrende mystische Frauengestalt (wohl Venus) ist von zahlreichen Putten umgeben; eines

dieser lieblichen Bürschchen nimmt sogar ein Bad in den kühlen Fluten. Desgleichen wird die einen Spiegel haltende Gestalt von kleinen musizierenden Flügelwesen umspielt. Einen besonderen Reiz weiss Bellini seinen Putten noch durch das feine, buntfarbige Gefieder der Flügel zu verleihen.

In der gleichen Weise lebt der Putto dann in der Malerei am Ende des 15. und dem Beginne des 16. Jahrhunderts bei Künstlern wie Lionardo da Vinci u. a. als holdseliges Flügelkind fort, dessen Vollendung Raffael in dem träumerisch entzückten Köpfchen zu Füssen der Sixtinischen Madonna erreicht hat.

Schlusswort.

Hiermit hätten wir im wesentlichen die Entwickelung des Putto in der Plastik der Frührennaissance verfolgt. Wir sahen, wie derselbe aus dem antiken Amor entstanden ist, wie die ersten Flügelgenien auf Gemälden der Schule Giottos als genaue Nachbildungen altrömischer Motive vorkommen, wie es dann aber zunächst ausschliesslich die Skulptur ist, welche den Putto aufnimmt, während die Malerei mit wenigen Ausnahmen dem christlichen Engel treu bleibt. So war es der Bildhauer Piero Tedesco, welcher als der erste an der südlichen Domthüre zu Florenz in freier Weise das scherzhafte Flügelkind der Renaissance geschaffen hat, während gleichzeitig Jacopo della Quercia noch in getreuer Nachahmung der antiken Genien beharrt. Donatello verschmilzt dann beide Richtungen und wird so der eigentliche Schöpfer des Putto, weswegen wir die Kinderdarstellungen dieses bahnbrechenden Meisters eingehender besprachen, wobei wir bei diesem eine deutliche Entwickelung erkannten. Ausserdem sahen wir, dass viele Kunstwerke nach Donatellos Zeichnungen von Schüler- oder Gehülfenhand ausgeführt waren. An ersteren glaubten wir für einzelne Genien an den Grabmälern, sowie für ein Feld der Prato-Kanzel Michelozzo als Urheber zu erkennen, durch Vergleich mit beglaubigt von seiner Hand geschaffenen Arbeiten. Den linken Tanz der Vorderseite des Orgellettners glaubten wir der Ausführung nach dem Lazzaro Cavalcanti (Buggiano) zuschreiben zu können, sowie ein Feld der Kanzel zu Prato. An

der rechten Hälfte der Vorderseite des Orgellettners, sowie an dem zweiten Felde von links der Prato-Kanzel erkannten wir die Hand des Agostino di Duccio. Unter den singenden Engeln in Padua schreiben wir den Beckenschläger und ruhig dastehenden, etwas nach links gewandten Tamburinschläger Giovanni da Pisa zu.

Sodann sahen wir, dass die Schüler und Zeitgenossen Donatellos den Putto nicht eigentlich fortbildeten, ihn vielmehr ziemlich genau von Donatello übernahmen, so namentlich Agostino di Duccio, der in seinen zahlreichen Kinderdarstellungen, besonders hinsichtlich der Drapierung, die Anlehnung an Donatello deutlich verrät; doch zeigen sich andererseits auch die gewissen charakteristischen Eigentümlichkeiten dieses Künstlers deutlich an seinen Putten.

Im Malatesta-Tempel zu Rimini erkannten wir in einigen der Kinder an den Pfeilern der Kapellen linker Hand (vom Eingang) Simone Ferrucci, und in den dicken handwerksmässigen Schild haltenden Putten, welche auf der Ballustrade der dritten Kapelle rechts stehen, den Gehülfen Donatellos, welcher an den Medaillons im Palazzo Riccardi zu Florenz mitgearbeitet hat.

Die Nachfolger Donatellos in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts betonen mehr die liebliche, anmutige Seite des Kindes. In weniger strengem Anschluss an die Antike bilden sie dasselbe porträthaft als Einzelfigur genau nach der Natur. So Andrea del Verrocchio und namentlich Desiderio da Settignano, dessen charakteristischen Puttentypus, der uns am deutlichsten in den Schildhaltern des Marsuppini-Denkmals entgegentritt, wir in den Festons haltenden Genien in der neuen Sakristei des Florentiner Domes auffallend deutlich wiedererkannten, weshalb wir glaubten, dass die Zeichnung für diese, welche Vasari als von Donatello stammend bezeichnet, Desiderio da Settignano geliefert hat.

Am Ende des Quattrocento wird dann, besonders bei den Toscanischen Bildhauern, die Kinderdarstellung mehr typisch,

konventionell und weichlich und verliert sehr von der anfänglichen Frische.

In Venedig, wo nach den ersten vereinzelt gebliebenen Versuchen an den Kapitälen des Dogenpalastes, infolge des längeren Vorherrschens der gotischen Formen, der Putto sich, wie die Renaissance-Kunst überhaupt, verhältnismässig erst spät, um die Mitte des 15. Jahrhunderts, einbürgert, auch wesentlich durch den Einfluss Donatellos, behält derselbe länger die ursprüngliche Frische in der Darstellung, in stärkerer Anlehnung an die Antike, doch wird auch hier das Kind wesentlich von der anmutigen Seite aufgefasst, wie ja überhaupt die Plastik Ende des 15. Jahrhunderts weniger das Markige als Schönheit der Formen sucht. Donatello selbst hatte hierfür gerade beim Putto in der letzten Zeit seines Lebens bereits den Anfang gemacht, während allerdings bei seinen übrigen Gestalten Ernst und Gewalt des Ausdruckes sich an seinen letzten Werken noch steigern. Gerade seine lieblichen Engelkinder in Padua aber hatten ja in erster Linie Venezianischen Künstlern, wie den Lombardi, zum Vorbilde gedient.

In der Malerei, in welcher in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Putto nur vereinzelt, und dann stets als Statue gedacht, vorkommt, führt zuerst Andrea Mantegna das geflügelte Engelkind als selbständiges Glied ein, doch in Anlehnung an die Vorbilder Donatellos in der Skulptur. Von diesem Meister übernimmt auch Albrecht Dürer das Flügelkind, welcher Künstler dasselbe zuerst in der deutschen Kunst in ausgedehnterer Weise verwendet. So ist der Putto mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts Eigentum der gesamten Kunst geworden, aus welcher derselbe von nun ab nie wieder ganz geschwunden. — Das Verdienst, das spielende Flügelkind zuerst der neueren Kunst völlig geschenkt zu haben, aber gebührt dem grossen, bahnbrechenden Bildhauer der Frührenaissance: Donatello.

C. F. Winter'sche Buchdruckerei.

